Creación Artística y Mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna



Rosario Camacho Martínez
Eduardo Asenjo Rubio
Belén Calderón Roca
Coordinadores y Editores

Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna

Rosario Camacho Martínez
Eduardo Asenjo Rubio
Belén Calderón Roca
(coordinadores y editores)

En este libro se recogen las ponencias y comunicaciones presentadas al 1er Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Málaga durante los días 9, 10 y 11 de diciembre de 2010 bajo el título *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna,* actividad científica desarrollada en el marco de una Acción Complementaria (HAR 2010-09816-E.) concedida a través del Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión. Andalucía durante la Edad Moderna" (HAR 2009-12095). Investigadora principal: Rosario Camacho Martínez.

Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna/ Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio y Belén Calderón Roca (coordinadores y editores) Universidad de Málaga, 2011.

Viñeta de la portada: *Mediterráneo, cartas náuticas (1500-1600)*. B.N.E. Biblioteca Digital Hispánica.

Diseño de edición: Belén Calderón Roca.

Maquetación e impresión: Imagraf Impresores.
C/ Nabuco (Pol. Ind. Alameda), 14
29006 Málaga
Tel. 952 328597

Edita: Ministerio de Ciencia e Innovación y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

Colaboran: Ministerio de Educación, Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y Fundación Unicaja.

Impreso en Málaga.

ISBN: 978-84-694-3529-8
Depósito Legal: MA-1.292-2011

Índice

INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES

Palabras preliminares

El primer Congreso Internacional "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", surge en el marco de las propuestas de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación: los proyectos de I+D+I y las acciones complementarias a ellos anejas. El origen de esta actividad ha sido una Acción Complementaria[1] concedida a través del Proyecto de Investigación "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea, y su difusión. Andalucía durante la Edad Moderna"[2]. Así , durante los días 9, 10 y 11 de Diciembre de 2010 nos hemos reunido en la Universidad de Málaga un grupo de investigadores de dicho proyecto, procedentes de las universidades de Almería, Jaén, Málaga, Palermo, Roma y Sevilla, contando con la colaboración de otros centros investigadores, también de ámbito nacional y europeo (universidades de Castilla-La Mancha, Complutense, Córdoba, Extremadura, Granada, Nápoles, así como otras áreas de investigación de la universidad de Málaga) que, a través de destacados investigadores interesados por los mismos temas, han podido desarrollar una red de trabajo que ha permitido establecer vínculos científicos para alcanzar importantes resultados.

El Congreso tuvo como objetivo prioritario profundizar en la trayectoria de los estudios sobre las relaciones entre Italia y España, una línea riquísima, plural y compleja, sobre la que se ha trabajado ampliamente pero que admite nuevas propuestas, permitiendo una contribución sobre los métodos y procesos de investigación aplicados a las diferentes áreas de conocimiento implicadas.

El Mediterráneo como espacio de cultura durante la Edad Moderna es la base de esta investigación. Hay un pasado común en el Mediterráneo en donde hombres

---

[1] Acción Complementaria HAR 2010-09816-E. "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", Investigador Principal: Rosario Camacho Martínez.

[2] Proyecto I+D+I HAR 2009-12095

y mujeres, tanto de la nobleza como del estamento religioso, incluso del pueblo, en las ciudades más importantes de estas áreas geográficas mantuvieron actitudes de mecenazgo jugando un papel destacado en la protección de artistas, en la llegada de maestros italianos para la ejecución de programas eclesiásticos o nobiliarios, en la promoción y circulación de las obras de arte, en el coleccionismo, sin olvidar el intercambio cultural que supusieron las relaciones diplomáticas. Los productos culturales a que han dado lugar han colaborado a comprender las diferentes mentalidades que se produjeron en un amplio proceso histórico.

El Congreso se planteó, pues, sobre el estudio de las relaciones de mecenazgo y su papel en la promoción de proyectos, creación de colecciones u objetos artísticos, no siempre conservados, pero el importante papel de documentos, como los inventarios o testamentos, ofrece una lectura de sumo interés para conocer el nivel social, cultural y artístico. Se ha pretendido profundizar en el análisis de determinadas familias que promovieron estas actividades de cultura, a veces como afirmación de poder y ostentación, con especial atención, desde la zona en la que nos encontramos, a los juedeoconversos. También a los religiosos, muchos de ellos personajes notables de la corte papal, sus acciones de mecenazgo aunque no todas fueron expresión de sus devociones, la nobleza que a través de sus propios palacios, galerías y patrimonio ofrece las señas de su identidad, los mensajes de la Corte a través del cuerpo diplomático, la utilización política de las obras de arte, sin olvidar al pueblo a través de corporaciones o cofradías. Todo ello determina el aprendizaje y el contacto entre maestros de diferentes países, y la presencia en España de obras tanto plásticas como arquitectónicas de gran interés.

Los estudios que aquí se presentan se han dividido en dos grandes bloques: "Linaje y promoción de las artes" se centra en el estudio de las familias, el ideal aristocrático, la formación humanística, la presencia española en Roma, la presión de la diplomacia, el coleccionismo, creaciones artísticas, el patronazgo, tanto nobiliario como eclesiástico y su incidencia en las ciudades, que permiten visualizar, la categoría social de los promotores.

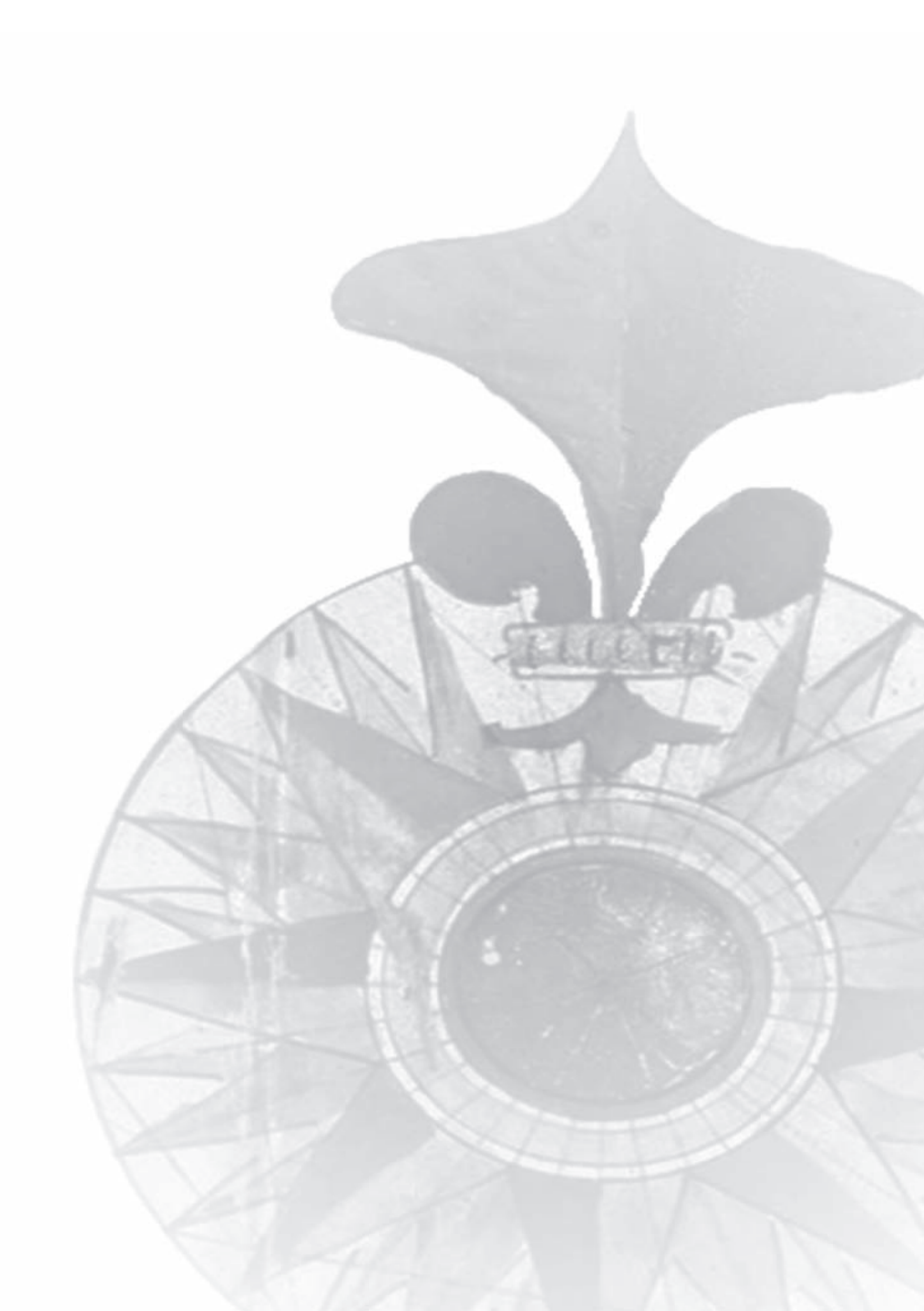
En la segunda sección "Intercambios artísticos y culturales", se pone de relieve el impacto en las artes plásticas y en la arquitectura de los modelos italianos en la periferia mediterránea, la hibridación con lo autóctono y también el efecto de las relaciones con la Corte; se revisan algunas tipologías derivadas de directrices de las órdenes religiosas desde Italia, determinadas fiestas que surgen como consecuencia de los preceptos de Trento y que tendrán su correspondencia en nuestro país, algunas con ampulosidad barroca, otras más sencillas, producto de intercambios a nivel

popular y que suponen el cruce de miradas diferentes sobre una misma realidad. Asimismo el viaje como vehículo de admiración de la cultura y el arte de Italia, el caso de Velázquez, y el viaje como medio de formación, los contenidos de algunos tratados e inventarios que son exponentes de los debates estéticos, o de las dificultades de interpretación de éstos a la hora de acometer las obras. Todo ello determina el aprendizaje y el contacto entre maestros de diferentes países, y la presencia en España de obras tanto plásticas como arquitectónicas exponentes de unas fructíferas relaciones.

Además del Ministerio de Ciencia e Innovación, han colaborado la Universidad de Málaga, el Ministerio de Educación a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Fundación Unicaja, a la realización de este Congreso, cuyos objetivos se han planteado en el marco del Mediterráneo como espacio de cultura durante la Edad Moderna, como una contribución global sobre los métodos y procesos de investigación aplicados a las diferentes áreas de conocimiento, en donde el análisis de las fuentes documentales, el conocimiento de los promotores y de los artistas, el estudio de las técnicas y las obras materiales nos ha permitido interesantes aportaciones a un debate, siempre abierto, sobre la configuración de los diferentes lenguajes artísticos.

Rosario Camacho Martínez.

Linaje y promoción de las artes



Beneficencia y mecenazgo entre Italia y Málaga: los Torres, arzobispos de Salerno y Monreale[1].

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga

Resumen: *Este trabajo se centra en el estudio de algunos miembros de la familia Torres, de Málaga, hombres de Iglesia y humanistas que sobresalieron también en la diplomacia, destacando su posición en Italia así como las empresas artísticas y de beneficencia que promovieron.*
Palabras clave: *Málaga, linaje, proyección europea, beneficencia, mecenazgo artístico.*

Abstract: *This article focuses in a study of several m'orres family from Málaga; ecclesiastic and humanist men that distinguished in diplomacy, emphasizing their status in Italy, as well as the artistic and beneficence works that they carried***.**
Key words: *Málaga, Lineaje, European Projection, beneficence, artistic patronage.*

Desde el siglo XV la política de la corona de Castilla mostraba estrechos vínculos con el Papado. Enrique IV (1454-74) adquirió gran prestigio como defensor de la Santa Sede al apoyar al Papa en sus conflictos con el reino de Aragón y Francia, y así cuando los Reyes Católicos accedieron al trono de Castilla heredaron una política diplomática favorable que utilizaron para impulsar sus proyectos de reforma eclesiástica, restauración política y mayor presencia internacional. Su reinado coincide con cinco pontificados: Sixto IV (1471-84), Inocencio VIII (1484-92), Alejandro VI (1492-1503), Julio II (1503-15013) y León X (1513-1522). Bajo el de Inocencio VIII se conquistó Málaga, completándose la reconquista con la toma de Granada. Y durante ese Pontificado y el anterior de Sixto IV la preocupación de la Corona se concentró en la organización y reforma de la Iglesia en sus reinos.

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", refer. HAR2009-12095, Subprograma Arte (Inv. principal: Rosario Camacho) y de la Acción Complementaria "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", refer. HAR 2010-09816-E.

La negociación de todos los asuntos, a los que evidentemente se unieron también los intereses políticos en el reino de Nápoles, exigió un sistema diplomático más sofisticado que el que se había llevado anteriormente y el diseño de una propaganda que justificara ante la Santa Sede las pretensiones de la Corona, actuando la Corte como centro difusor de estos mensajes políticos, que en esa época adquirió un importante relieve propagandístico al impulsar corrientes mesiánicas que convertían a los Reyes en figuras carismáticas llamadas a dirigir la "respública christiana", destruir el Islam y recuperar Tierra Santa[2].

No fue casual que fueran autores italianos los que advirtieron esta nueva forma de hacer política basada en la fama y el prestigio. Lucio Marineo Sículo decía que la reina Isabel tenía "deseos de grandes loores y clara fama", y D. Fernando era elogiado por Maquiavelo por haberse hecho "por la fama y por la gloria el primer rey de los cristianos". Señala Ladero Quesada que esa actitud se explica no sólo por una utilización política de lo religioso, sino que también responde a una aceptación implícita del carácter intraeclesial que tenía lo político, más aún tratándose de una monarquía agitada por corrientes mesiánicas de diversa procedencia.

Esa actividad de propaganda exigió la colaboración de una serie de agentes:

1: Personajes que desde la corte real favorecieron una producción artística y cultural en Roma: prelados como D. Pedro González de Mendoza o miembros de la aristocracia, o los humanistas italianos establecidos en la corte española y relacionados con la Santa Sede.

2: Los embajadores, que a su misión diplomática añadían actividades culturales

3: La comunidad castellano-aragonesa instalada en Roma.

4: El clero español establecido en la ciudad eterna. Fernández de Córdoba cita a Rodrigo de Borja, poderoso gestor de los asuntos españoles o el cardenal de San Jorge, D. Rafael Riario (obispo de Málaga desde 1518), considerado "ipsis regibus amicissimus", importantísimo desde el punto de vista propagandístico de la monarquía, así como el círculo humanista, afecto a los intereses de los monarcas, que surgió a la sombra de estos curiales y embajadores[3].

[2] FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, A.: "Imagen de los Reyes Católicos en la Roma Pontificia", *La España medieval*, nº 28, 1995, pp. 261-263
[3] Ibídem, p. 265.

Es en este último grupo donde podemos situar a algunos miembros de la familia Torres, que ejercieron cargos notables en la corte papal de Roma.

Al referirse al apellido Torres, Guillén Torres tiene palabras elogiosísimas[4]. Esta prestigiosa familia malagueña estuvo ligada a la política, al comercio, a las letras y a la Iglesia y desempeñó durante generaciones un papel hegemónico en la ciudad acometiendo también importantes obras de beneficencia así como empresas de promoción religiosa y mecenazgo artístico. Esas aspiraciones fueron favorecidas por la presencia, desde comienzos del siglo XVI hasta el XVIII, de miembros de la familia en el gobierno municipal y guarnición militar de Málaga, pero también en la administración estatal y en la curia pontificia, y desde 1689 en el ámbito de la aristocracia local de Málaga, al haber concedido la Corona el título de Condes de Miraflores de los Ángeles a este linaje, en la persona de D. Juan Torres de la Vega Ponce de León, Asistente de Sevilla y Presidente de la Casa de Contratación, y la rama italiana de los Torres también alcanzó títulos nobiliarios[5].

El encumbramiento de los Torres, especialmente los que alcanzaron cargos importantes en la corte papal, no fue obstáculo para que se deshiciera el vínculo con la familia, la ciudad y la diócesis, al contrario esa relación fue ininterrumpida actuando todos a una en función de las circunstancias; además otros miembros de la familia, también religiosos, que no fueron a Roma o no quisieron permanecer en ella, lograron una posición preeminente en la iglesia local actuando de enlaces entre sus parientes de la Curia y el Cabildo malagueño para asuntos relacionados con la

---

[4] GUILLÉN ROBLES, F.: *Historia de Málaga y su provincia.* Málaga 1894, p. 501.

[5] Varios miembros de la familia fueron regidores de Málaga, como Juan de Torres, hijo de Fernando de Córdoba, así como Diego Torres de la Vega, y Juan Torres de la Vega Ponce de León fue Asistente de Sevilla. En cuanto al comercio, los lucrativos negocios de Fernando de Córdoba fueron continuados por sus hijos y descendientes: Alonso y Diego de Torres se establecieron en Portugal donde tuvieron importantes negocios. En el campo de las letras, además de que recibieron una esmerada educación, D. Alonso de Torres fue escritor de poesías místicas, que publicó, así como Sermones y el útil libro *Institutiones Sacerdotum* (Roma 1595), y Cosme fue un reputado escritor. Pero tuvieron un relieve especial algunos eclesiásticos de la familia: Francisco de Torres (otro hijo de Fernando de Córdoba) fue presbítero de la Iglesia de Málaga y beneficiado de las cuatro iglesias de Antequera, y su hermano Luis de Torres fue Arzobispo de Salerno. Su sobrino, del mismo nombre fue Arzobispo de Monreale, su hermano Alonso, tesorero y Deán de la catedral y Provisor del Obispado y Francisco fue Arcediano de Vélez. Otro Luis de Torres, sobrino del anterior, y perteneciente a la rama italiana de la familia, fue también Arzobispo de Monreale, lo mismo que su sobrino Cosme, y Juan de Torres lo fue de Siracusa, (LÓPEZ BELTRÁN, Mª T.: *El puerto de Málaga en la transición a los tiempos modernos.* Universidad de Málaga 1986, pp. 229-236. TALAVERA ESTESO, F.: *El humanista Juan de Vílches y su Variis lusibus Sylva.* Universidad de Málaga 1995, pp. 79-84. SOTO ARTUÑEDO, W.: "La familia malagueña de Torres y la Iglesia", en *Isla de Arriarán,* XIX, 2002, pp. 163-191.

promoción artística, ligada generalmente a la devoción y apego que sintieron por la orden franciscana[6].

Como hay comunicaciones en este Congreso sobre la familia Torres, sólo voy a situar brevemente a los protagonistas. El linaje se remonta a la reconquista de la ciudad en 1487, pues un Hernando de Torres estaba entre los conquistadores y Fernando de Córdoba, rico mercader de origen judeoconverso, en 1493 se avecindó en Málaga y se movió muy bien en el mundo de los negocios. Él es el padre del primero de nuestros personajes, Luis de Torres I, quinto hijo de su matrimonio con Inés Fernández, su primera esposa[7].

Sobre **Luis de Torres I**[8], aparte del año de nacimiento, 1495, los primeros datos lo muestran ligado a Gonzalo Fernández de Ávila, sobrino de D. Pedro Díaz de Toledo, primer obispo de Málaga, que era canónigo de la Catedral de Málaga y fue nombrado Chantre en 1507, el mismo año en que marchó a Roma[9].

D. Diego Ramírez de Villaescusa de Haro, obispo de Málaga desde 1503 a 1518, por sus importantes cargos, -era confesor de los príncipes D. Felipe y Dª Juana y fue nombrado Presidente de la Chancillería de Valladolid- residió esporádicamente en esta ciudad y no mantuvo buenas relaciones con su Cabildo[10]. Era natural de la provincia de Cuenca, y al contemplar la posibilidad de cambiar su sede malacitana por la de Cuenca, que ocupaba el Cardenal de San Jorge, D. Rafael Riario, residente en Roma, consiguió la permuta en 1518[11]. Pero éste no llegó a su diócesis, y por la relación que

---

[6] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Un mecenazgo renacentista frustrado: la capilla de San Francisco de la Catedral de Málaga", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Dir.): VI Curso de verano *El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y la historia del arte andaluz. Córdoba,* 2001, pp. 145-178.

[7] LÓPEZ BELTRÁN, Mª T.: "El poder económico en Málaga: la familia Córdoba-Torres", en *Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI)* Actas del VI Coloquio Internacional de Historia medieval de Andalucía. Universidad de Málaga, 1991, pp. 463-482.

[8] Aunque en una amplia bibliografía italiana figura como D. Luis de Torres I el arzobispo de Monreale, podría deberse a su notoriedad como diplomático, o a que hay otro Luis de Torres, también arzobispo de Monreale. Pero nosotros vamos a arrancar del Luis de Torres I, arzobispo de Salerno. En general resulta problemático diferenciar a una generación de otra al coincidir los nombres de los diferentes miembros de la familia.

[9] SUBERBIOLA, J.: *Real Patronato de Granada. El arzobispo Talavera, la Iglesia y el Estado Moderno (1485-1516).* Granada, 1985, pp. 261-262.

[10] OLMEDO, F. G.: *Diego Ramírez Villaescusa (1459-1537).* Madrid, Editora Nacional, 1944, pp.63, 109 y ss.

[11] SUBERBIOLA, J.: "La portada gótica de la antigua mezquita-catedral de Málaga, hoy del sagrario (1514-1525)", *Boletín de Arte* n º 16, Universidad de Málaga, 1995, pp. 120. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "De mezquita a templo cristiano: etapas en la transformación y construcción de la catedral de Málaga", en ARCOS VON HAARTMAN: *Retrato de la Gloria. Restauración del altar mayor de la Catedral de Málaga.* Winterthur, Málaga, 1999, p.18.

Fernández de Ávila tenía con su ciudad fue nombrado su familiar en ese mismo año, recibiendo el nombramiento también de su sobrino y sucesor D. César Riario, patriarca de Alejandría, en quien aquel había resignado el Obispado de Málaga en 1519, pero mantuvo el nombramiento de Administrador perpetuo del mismo hasta 1520.

D. César Riario, que fue obispo de Málaga hasta su muerte, en 1540, tampoco residió, siendo la diócesis gobernada por sus provisores, que merecieron el elogio de sus contemporáneos[12]. Además contaba en Roma con un grupo importante de asesores, como Dávila, aunque el cabildo malagueño no lo reconoció como familiar del obispo, posiblemente por su condición de Chantre de la Catedral.

Desde 1520 D. Luis de Torres estaba en la corte romana, donde en 1524 fue nombrado "escritor de breves pontificios" y secretario del papa[13], sucediendo a Dávila, muerto en 1527, quien le nombró su heredero universal, bienes que se agregaban a su fortuna propia, y fue nombrado asimismo familiar del obispo Riario [14]. Esa herencia le llevó a administrar en el obispado de Málaga grandes propiedades que se remontan a la herencia de D. Pedro de Toledo y a continuar pleitos con el cabildo malagueño que se resolvieron en 1533, llegando a un acuerdo por ambas partes, lo que demuestra la generosidad de Torres[15].

Como soberano del reino de Nápoles, Carlos V presentó a D. Luis de Torres para ocupar el arzobispado de Salerno, siendo nombrado por el Papa Paulo III en 1548. Rigió la sede durante cuatro años y medio, y aunque muy reclamado por su diócesis, los asuntos del papa no le permitieron residir en ella como hubiese querido, no obstante mantuvo continua comunicación a través de su Vicario General, o con el Presidente del Cabildo, y estableció un plan de reformas para su Iglesia. La insistencia de los capitulares para que se personase en la diócesis, demuestra la necesidad que allí tenían del arzobispo, posiblemente por problemas también con el príncipe de Salerno pues en 1551 el Papa escribe a éste para que no estorbase el gobierno pastoral del arzobispo[16]. Por otro lado, sus buenas relaciones con S. Ignacio, le permitieron contar con la promesa de una visita de uno de los fundadores, el P. Nicolás Alonso Pérez, conocido como Bobadilla, para organizar una jurisdicción en su sede[17]. Aunque el territorio que le había correspondido gobernar era

[12] TALAVERA ESTESO, F.: *Op. Cit.*, p. 71.
[13] CRISCI, G.: *Il camino della Chiesa Salernitana nell'opera dei suoi vescovi (sec. XV-XX),* Roma, 1976, vol. 1, p. 494.
[14] Archivo de la Catedral de Málaga A.C.M. leg. 179, nº 10. Agradezco estos datos al Profesor Jesús Suberbiola.
[15] A.C.M. leg. 2, nº 5 y 7, leg. 18 nº 24.
[16] CRISCI, G.: *Op. Cit.*, pp. 494-506.
[17] SOTO ARTUÑEDO, W.: *Op. Cit.*, p. 166.

muy pobre, contaba con fortuna propia y promovió obras importantes. La Catedral, monumento de finales del siglo XI, vio reforzado en 1550 el muro meridional y la parte anterior del atrio, "el atrio del paraíso"[18], con arcos peraltados sobre columnas de mármol y una vistosa balaustrada , y también la dotó de ornamentos y suntuosos objetos de culto, así como una grandiosa campana, "la campana grande" [**Fig. 1**].

D. Luis de Torres se distinguió en Roma por sus buenos servicios a los papas León X, Clemente VII, Paulo III y Julio III, y por su piedad, virtud y amor a los pobres[19], lo que no le impidió encargar a Pirro Ligorio, hacia 1552, la construcción de un magnífico palacio que se alzó en uno de los principales centros representativos de Roma, la plaza Navona.

Conocemos su imagen porque parece que se conserva en la galería de L'Aquila (donde está instalado el archivo familiar) un retrato suyo de mediocre valor y un busto en terracota atribuido a Miguel Ángel[20]. Por el contrario, su bulto sepulcral no es un verdadero retrato, identificándose el arzobispo por la heráldica familiar y la inscripción. Y tampoco está su imagen en la Catedral de Salerno ya que la magnífica cripta con los bustos en relieve de los arzobispos de la sede es posterior a su prelatura.

Llevó a cabo, asimismo, empresas en Málaga. Gestionó que la Cofradía Sacramental de la parroquia de San Juan, de la cual era cofrade, fuese agregada a la Cofradía Sacramental de Santa María Sopra Minerva, mediante bula firmada por Paulo III en 1540[21]. También, en 1539, tramitó pleitos referentes a los diezmos de la iglesia colegial de Antequera y regaló a esta ciudad objetos de culto y ornamentos para la Colegial y las iglesias de S. Juan, S. Sebastián y S. Salvador, ostentando una casulla las armas de los Torres[22], y se ocupó de pleitos de la iglesia de Málaga con el Conde de Ureña por los diezmos de Archidona, Olvera y Montejícar[23]. Además la capilla familiar de los Torres en el convento de San Francisco el Real, para la cual su padre en 1516 había encargado a Nicolás Tiller un retablo "labrado al romano"[24], la reedificó

[18] UGHELO, F.: *Italia sacra sive de episcopis Italiae et insularum adjacentium. Vol.* VII, p. 438.

[19] PAESANO, G.: *Memoria per servire alla storia della Chiesa Salernitana*. Salerno, 1857, IV, p. 224.

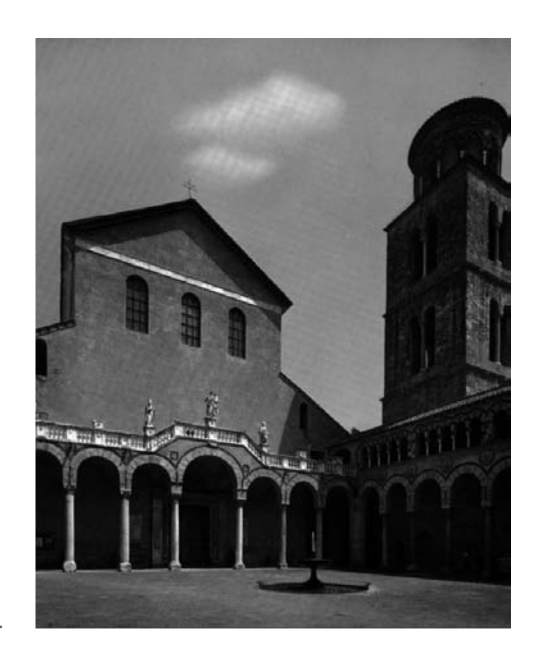
[20] COLLURA, P.: "L`Archivio Dragonetti-De Torres in L'Aquila", *Notizie dell'Árchivio di Stato*, anno X nº 3, sett-dic, 1950, códice nº XXX.

[21] SOTO ARTUÑEDO, W.: *Op. Cit.*, p. 165. (como agradecimiento a Torres, la archicofradía de Nª Sra. de los Dolores de San Juan (heredera de la Sacramental) en su recorrido procesional por la Catedral, hace parada ante la capilla de San Francisco, donde se encuentra su mausoleo).

[22] TALAVERA ESTESO, F. y otros: *Actas Capitulares de la Iglesia Colegial de Antequera (1528-1544)*. Universidad de Málaga, 1993, pp. 97 y 117.

[23] Archivo Capitolino de Roma, Archivio Urbano, sección primera, vol. 268, fol. 23 (1549). Agradezco a la señora Cristina Falcucci sus orientaciones para trabajar en el Archivo.

[24] VALENZUELA ROBLES, M.C.: "Documentos para la historia del arte en Málaga en época de los Reyes



1. Catedral de Salerno.

el arzobispo suntuosamente para magnificar y honrar este recinto donde reposaban los restos de sus antepasados[25] y donde tal vez querría reposar él mismo una vez fallecido. Fue valorado por los intelectuales de Málaga; Juan de Vílches, aunque no le dedicó largos poemas, quizá por no conocerle bien o porque no estuviera muy de acuerdo con sus ideas, resume su personalidad en escueto verso:

> "A qué mencionarte a ti, Luis, que elevas tu apellido Torres hasta las estrellas"[26].

En Roma secundó a San Ignacio en las obras pías que fundó, como la Cofradía de Huérfanos, la de Nuestra Señora de Gracia para mujeres arrepentidas[27] y, como complemento de ésta, la Compañía de Pobres Vírgenes Miserables, establecida en la iglesia de Santa Catalina de la Rosa o dei Funari, y la compenetración con esta obra pía determinó la presencia de la capilla sepulcral de los Torres en esta iglesia[28].

Católicos", *Boletín de Arte* nº15¸1994, pp 348-350

[25] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la iglesia del antiguo convento de los Ángeles en Málaga" III curso de verano de Priego de Córdoba *El franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz.* Córdoba, 1999, p. 239.

[26] TALAVERA ESTESO, F.: *El humanista Juan de Vílches*.. p. 83 (Sylva 67, 23.)

[27] RIBADENEIRA, P.: *Vida de San Ignacio de Loyola*. Edit. Iberia, Barcelona, 1961. Lib. III, cap. IX, pp. 196-197. TACCHI VENTURI, Pietro.: *Op. Cit.* p. 625.

[28] CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "La Cofradía de Pobres Vírgenes Miserables de Roma y el mecenazgo de D. Luis de Torres", en *Homenaje a Luz de Ulierte*. Universidad de Jaén (en prensa).

El objetivo de esta obra pía era sacar de la miseria y la deshonestidad a las hijas de las prostitutas romanas**.** San Ignacio buscó apoyo entre personajes nobles de la ciudad, con inclinación a las obras de caridad, escogiendo como protector al Cardenal Federico Cesi, y a otros benefactores como el prelado malagueño y secretario papal D. Luis de Torres[29]. El Papa Paulo III en 1536 concedió a San Ignacio la iglesia de Santa María Nomine Rosa para fundar allí esta "Compagnia delle Vergine Miserabili Pericolanti"[30], pero como la aprobara de viva voz, en noviembre de 1558 recibió la plena confirmación por parte de su sucesor Pío IV, apoyando las disposiciones orales de Paulo III y la Bula con la que confirmó la creación de la Cofradía, Conservatorio y Monasterio[31]. Las Constituciones por las que tenía que gobernarse debieron aprobarse inmediatamente, aunque no consta edición hasta 1582[32].

La iglesia de Santa María Nomine Rose, fue confirmada por Bula de Celestino III de 1192 y reedificada en el s. IX en el llamado Castrum Aureum, cercano al Tíber, vasto espacio donde se encontraba el teatro de Balbo. A comienzos del siglo XV la iglesia se cedió a las monjas de Santa Caterina alle Cavallerotte[33], a quienes se debe la introducción del culto a Santa Catalina y el cambio de advocación, aunque conservaba sus funciones de parroquia. Posteriormente el monasterio decayó y no pudo remontar, a pesar de la existencia de muchas capillas para enterramientos. Una descripción de 1495 presenta la iglesia en ruinas pero se mantenía en ella la parroquia, que luego pasó a la nueva iglesia de Santa Caterina dei Funari[34], donde continúa la sede de la Compañía y la capilla funeraria de los Torres [35].

---

[29] Archivio di Stato. Inv. 62 CENCETTI, G. y DE SIMONE, E.: *Archivio della Confraternità di Santa Caterina della Rosa o dei Funari. Inventario*. FANUCCI : *Trattato di tute le opere pie della cità di Roma*. Roma, 1601, p. 157. PECCHIAI, L. (1948): *Roma del 500*, vol. XIII, p. 534.. RIBADENEIRA, P.: *Op. Cit.* p. 199

[30] PIAZZA (1679): *Le opere pie de Roma, descritte secondo lo stato presente*. Roma, p. 157.

[31] TACCHI VENTURI, Pietro: *Op. Cit.*, pp. 351 y ss.

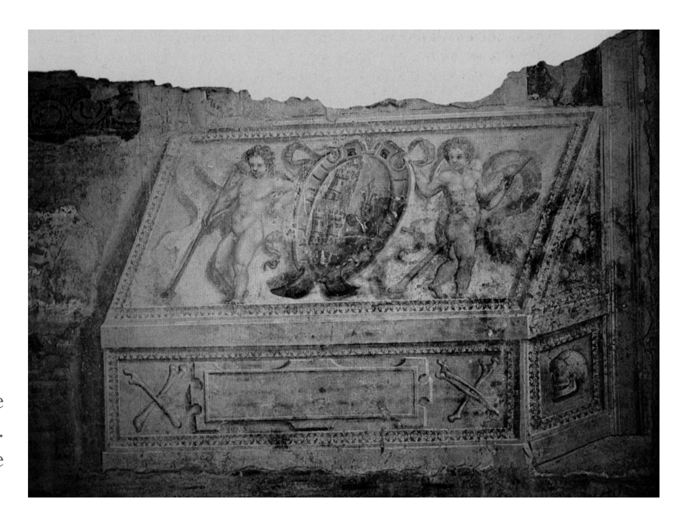
[32] *Constitutioni della Compagnia delle Vergine Miserabili de Santa Caterina della Rosa*. Roma 1582. (Biblioteca Vallicelliana, Roma) Según las Constituciones de la Compañía las jóvenes eran educadas e instruidas en la virtud cristiana, con gran severidad, en un régimen de internado. Aprendían cocina, costura y todo lo necesario a una mujer honesta y temerosa de Dios, para colocarse en el servicio doméstico, casarse o ingresar en un convento. A estas dos últimas la Compañía las proveía de una dote y muchos jóvenes iban a solicitarlas en matrimonio. Los cargos de la Compañía actuaban con total rigor a la hora de elegir a las muchachas que debían educarse allí, así como a los futuros maridos, vigilando su situación una vez casadas, y si eran maltratadas o quedaban viudas se las acogía en casas hasta que se regulase su situación. Si entraban en el convento tenían dotes más cuantiosas.

[33] ARMELLINI, M.: *Le chiese di Roma del secolo IV al XIX*. Roma, 1942, pp. 966-968

[34] A este barrio se habían trasladado artesanos expertos en la fabricación de cordelerías y tenían esta iglesia como parroquia, por eso se denominó dei Funari y también Santa Caterina a torre de Merangoli, por su proximidad a la torre medieval.

[35] CENCETTI, G. y DE SIMONE, E.*: Archivio della Confraternità di Santa Caterina della Rosa o dei Funari. Inventario*. También se indica que la casa se comenzó a habitar por las primeras pobres en 1542.

Recorriendo las excavaciones de la Cripta Balbi, entre los restos de los edificios antiguos y medievales allí existentes, es posible reconocer el lugar de enterramiento de dos prelados, Bartolomeo Piperis (+ 1559) y Luis de Torres (+1553), benefactores de la Compañía de las Pobres Vírgenes Miserables[36]. Las tumbas debían estar en sus criptas, y sobre el muro, con pintura al fresco que aún conserva la viveza de su colorido, estaba pintado el sarcófago, con tapa inclinada, ostentando en ésta su emblema familiar, flanqueado por dos alegorías de la fama, puttis con largas trompetas, y en las zonas inferiores símbolos funerarios [**Fig. 2**].



2. Restos de la antigua iglesia de Santa Caterina dei Funari (Roma). Primera sepultura de D. Luis de Torres I.

En 1559, suprimida la antigua parroquia, el cardenal Federico Cesi construyó una nueva iglesia, la de Santa Caterina dei Funari, entre 1560-1564, que sigue los esquemas de Antonio da Sangallo y Giacomo della Porta, a quien se atribuía[37], aunque una inscripción en la fachada ha permitido adjudicarla a Guidetto Guidetti, discípulo y colaborador de Miguel Ángel[38] [**Fig. 3**].

Los enterramientos de la antigua iglesia se trasladaron a la nueva de Santa Catalina, y bajo el auspicio de distinguidas familias, algunas de ellas españolas, se desarrolló una importante actividad que convertirá a sus capillas en escenario de excepción del

[36] AA. VV.: *Museo Nazionale Romano Crypta Balbi.* Ministero per i beni e le attività culturali. Sopraintendenza archeologica di Roma, Milano, Electa, 2005, pp. 34-37

[37] TOTTI, P.: *Ritratto di Roma Moderna*. Roma, 1638, pp. 172-174.

[38] La rehabilitación realizada por G. Giovannoni permitió descubrir bajo el epígrafe de la fachada la firma "Guideto de Guideti, Architector". PECCHIAI, P.: " L'architetto Guidetto Guidetti aiuto de Michelangelo nella fabrica del Campidoglio", Revista *Is. Archeologico e storico dell'arte,* IX, 1942 pp. 253-255.



3. Roma, Iglesia de Santa Caterina dei Funari.

manierismo de Roma, en las que intervinieron Vignola, Mascherino, Giovanni Sorbi, Alessandro d'Ellia y Raffaelino da Reggio, Federico Zuccaro, Livio Agresti, Annibal Caracci o Marcello Venusti entre otros.

La capilla de los Torres es la primera por el lado del Evangelio. La preside un interesante retablo de estuco con formas recortadas y doradas y vistosos termes que flanquean el cuadro central de San Juan Bautista, obra notable de Marcello Venusti (1512-79), y se remata con frontón curvo con una gran torre en la cúspide, emblema de los Torres. Los cuadros laterales presentan escenas de la vida de San Juan, del mismo autor, y los retratos de dos personajes. Los escudos de la familia aparecen por doquier y, por supuesto, en las lápidas sepulcrales que hay ante la capilla[39] [**Fig. 4**].

[39] La primera es de Pentesilea Sanguigni (1536-1572) madre de Luis de Torres (III) arzobispo de Monreale, quien le erigió esta lápida destacando la dedicación a sus once hijos y amor al marido.
2 A Luis de Torres, arzobispo de Salerno, (1495-1553), hijo de Fernando de Málaga, le erigió la lápida su sobrino el arzobispo Luis de Torres (II), destacando sus cargos con los Pontífices, amor a Dios y misericordia hacia los pobres, citándolo entre los primeros fundadores de esta casa.
3 A Fernando de Torres, (1521-1590), hijo de Juan de Málaga, le erige la lápida su hijo Luis de Torres (III), y es ensalzado como encargado de los negocios de Felipe II en la Santa Sede, a quien sirvió durante treinta años.
4 A Luis de Torres, arzobispo de Monreale (1533-1584), hijo de Juan de Málaga, que sirvió a Felipe II y al papa en asuntos tocantes a la Sacra Alianza contra los turcos, también le erige la lápida Luis de Torres (III).



4. Capilla de los Torres. Iglesia de Santa Caterina dei Funari (Roma).

1 D.O.M.
PENTESILAE SANGUINAE/ PETRI PAULI E ROMANAE/ EXEMPLI AC PUDICITIAE/
SUMMI ERGA MARITUM/AMORIS/ATQ EXIMIAE IN UNDECIM/LIBERIS EDUCANDIS/
DILIGENTIAE/VIXIT ANN XXXVI MENSI IV D XV/OBIIT IN KAL. SEPTEMBRIS/
MDLXXII
Escudo
LUDOVICUS DE TORRES/ UTR SING REF/ MATRI CARISSIMI/ POSUIT

2 D.O.M.
LUDOVICUS DE TORRES/ FERDINANDI F MALACITANO/ ARCHIEPISCC SALERNITAN/
INSIGNI IN DEUM PIETATE/ IN PAUPERES MISECICORDIA//IN AMICOS STUDIO/
OB SPECTATAM IN PUBLICIS/ APOSTOLICAE SEDIS/ MUNERIBUS OPERAM/
SUMMIS PONTIFICIBUS/ SUI TEMPORIS/ EGREGIE CARO/ EX PRIMIS HUIUS/
RELIGIOSAE . DOMUS/ FUNDATORIBUS/ VIXIT ANN. LIIX MENS XI D XV/
OBIIT IDIBUS AUGUSTI/ MDLIII/ LUDOVICUS DE TORRES/ UTR. SING REF/
PATRUO MAGNO/ POSUIT

5 La quinta lápida es de Juan de Torres (1555-1585), hijo de Fernando romano y se la erige, asimismo, su querido hermano Luis de Torres (III), alabando su clara inteligencia y dotes corporales.

3 D.O.M.
FERDINANDO DE TORRES/ IOANNIS F MALACITANO/ PHILIPPI HISPANIAR REGGIO CATH/
NEGOTIIS REGO- NEAPOL/ APUD SUMMOS PONTIFICES/ PER ANNO XXX GERENDIS/
MAGNAM FIDEI PRUDENTIAE/ AC. REX. TERRITATIO/ LAUDEN CONSEQUNTO/
PRINCIPUM GRATA CLARO/ AD HOMINES IUVANDOS NATO/ VIX ANNOS LXIX MENS I D XXIX/
OBIT XXIV SEPTEMBRI MDXC/ LUDOVICUS DE TORRES / AVO B. M. POSUIT

4 D.O.M.
LUDOVICUS DE TORRES/ IOANNIS F MALACITANO/ ARCHIEPISC. MONTISREGAL/
CANTERAE APOST DECANO/ PII PAPAE V AD PHILIPPUM/ HISPANIAR CATHOLICUM ET/
SEBASTIANUM LUSITANIAE REGES/ GRAVISSIMIS DE REB NUNTIO/
PRINCIPIBUS IN SACRO FOEDERE/ CONTRA TURCOS COLLIGANDIS/
BENE DE CHRISTIANA REP. MERITO/ RELIGIONIS STUDIO VITAE INTEGRITATE
RERUM USU OMNI OFFICIO AC/ PIA BENEFICENTIA PRAEDITO/ VIXIT ANNI LI MENS I D. XV/
OBIIT PRIDIE KAL IANUARII/ MDXXCIV/ LUDOVICUS DE TORRES /
UTR. SIGN. REF./ PATRUO OPTIMO/ POSUIT

5 D.O.M.
IOANNI DE TORRES/ FERDINANDI F. ROMANO/ PRAECLARIS ANIMI
CORPORIS Q DOCTIBUS/ FLORENTI/ VIXIT ANN.XXX MENS.IIX D. XXII /
OBIIT PRIDIE KAL. MARTII/ MDXXCV
Escudo
LUDOVICUS DE TORRES/ UTR. SIGN, REF./ FRATRI AMANTISSIMO/ POSUIT

Estas lápidas fueron dedicadas por Luis de Torres, pero son personajes diferentes. Excepto la lápida del arzobispo de Salerno, que fue dedicada por su homónimo y sobrino el arzobispo de Monreale, Luis de Torres II, las otras las dedicó Luis de Torres III (1551-1609), también arzobispo de Monreale desde 1588 [**Fig. 5**].

Se han citado entre los recuadros con escenas de la vida de S. Juan dos retratos, uno de ellos representa a un anciano que podría ser Luis de Torres II, arzobispo de Monreale, el otro, mucho más joven, debe ser Luis de Torres III, ya perteneciente a la



5. Capilla de los Torres. Iglesia de Santa Caterina dei Funari (Roma). Lápida de D. Luis de Torres.

rama romana, también arzobispo de Monreale, desde 1588, hijo de Pentesilea Sanguigni y Fernando de Torres. La inscripción que hay bajo aquel señala que Luis de Torres arzobispo de Monreale, dedicó el altar de S. Juan en 1592, la de la derecha contiene datos respecto a las donaciones de la familia, en agosto de 1609 y marzo de 1614[40] [**Fig. 6**].



6. Capilla de los Torres. (Detalle). Iglesia de Santa Caterina dei Funari (Roma).

[40] Virginia Sanguigni dejó en su testamento (30-10-1609) 2.000 escudos para la capilla de San Juan en la iglesia de Santa Caterina della Rosa, con declaración de sus patronos la familia Torres y Sanguigni, confirmado en 26-3-1614 (Archivio Capitolino, Credenzone XIII, vol. 21, fol. 220 (Not° Mutius Passerinus)

Por la dedicación de las lápidas sepulcrales cabe pensar que Luis de Torres II y Luis de Torres III son los fundadores de la capilla, aunque el arreglo y disposición de ella y la erección del altar fue posterior a la muerte del primero, llevándolo a cabo Luis de Torres III, quien tampoco pudo terminarlo pues murió en julio de 1609, pero fue ultimado por su sobrino Cosme de Torres, también citado en la segunda inscripción.

A la cripta de la capilla se trasladó el enterramiento de D. Luis de Torres arzobispo de Salerno, procedente de la iglesia de Santa María Nomine Rose. Fue un depósito temporal porque, respetando su última voluntad de que sus restos descansaran en la capilla familiar de Málaga, fueron trasladados en 1583 por Luis de Torres II, quien le erigió en su capilla de la Catedral de Málaga un magnífico monumento sepulcral obra de Guglielmo della Porta. También D. Luis de Torres II, fallecido en 1584, está enterrado en Málaga, en un monumento que le erigieron su sobrino D. Luis de Torres III, asimismo arzobispo de Monreale, y su hermano D. Alonso de Torres, como consta en su lápida sepulcral[41], pero su cuerpo también descansó durante un tiempo en esta capilla de Santa Caterina dei Funari, como indica la lápida conservada ante ella.

Efectivamente el arzobispo de Salerno había señalado en su testamento su deseo de enterrarse en Málaga, posiblemente en la capilla familiar, pero cuando llega el sarcófago y los restos a la ciudad, los Torres tienen concedida capilla en la Catedral y allí fueron depositados. El traslado de los restos a Málaga se realizó en 1583, fecha en la que según consta en las Actas del cabildo malagueño, reposan en la capilla de Santa María de los Ángeles de la Catedral Vieja de Málaga[42].

Tanto el monumento sepulcral como la capilla tienen una historia un tanto rocambolesca.

El sarcófago fue costeado por el sobrino Luis de Torres II, arzobispo de Monreale, además teniendo en cuenta la fortuna familiar y la que le aportaba esta riquísima diócesis siciliana pudo encargar una obra de calidad a alguno de los escultores de la corte papal. Y así fue. Este sepulcro de la capilla de san Francisco en la Catedral,

---

[41] MEDINA CONDE, C.: *Descripción histórica de la fábrica del suntuoso templo de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga 1878 (Edic. Facsímil Arguval, 1984, pp. 143-148.

[42] A. C. M. Actas capitulares. Vol. 13, fol. 198-199 (14-11-1583). A partir de 1588 serían trasladados a la catedral nueva.

que durante mucho tiempo se atribuyó a los Leoni[43], fue obra de Guglielmo della Porta, -escultor lombardo influido inicialmente por Pierino del Vaga y Sansovino y más tarde por Miguel Ángel-, protegido por el papa Paulo III, quien organizó un tipo de tumba que marca la transición a las grandes tumbas barrocas del Bernini[44]. [**Fig.** 7].



7. Catedral de Málaga. Mausoleo de D. Luis de Torres I.

El sepulcro responde al tipo parietal, adosado al muro sin ningún aparato superior, con la figura del difunto semi-incorporado sobre el lecho sepulcral, en bronce, siendo de mármol la urna y el zócalo. Guglielmo trabajó ambos materiales, y fue ésta su primera tumba en bronce. Se especializó en obras mixtas, y con una nueva técnica, el fundido "al baño", mediante el cual el bronce quedaba muy limpio y sin necesidad de pulir posteriormente[45]. La figura del arzobispo, que recuerda un proyecto de Pierino del Vaga para un obispo[46], es magnífica por su calidad y connotaciones simbólicas: los plegados de los paños que envuelven suavemente el cuerpo, los relieves de los apóstoles en el roquete, los libros en los que apoya que aluden a un intelectual, la cruz plana con clavos y la sandalia en relación con la devoción franciscana, la delicada

[43] Así lo creían los capitulares del s. XIX que prestaron " la obra de Pompeyo Leoni", en 1892, para una Exposición histórica europea (A.C.M. Actas capitulares 13-8-1891 y 22-6-1893(Estos datos me fueron facilitados por el P. Llordén). Posteriormente fue atribuida a León Leoni (GÓMEZ MORENO, M.: *La escultura del renacimiento*. Barcelona, 1931, p. 78. TÉMBOURY ÁLVAREZ, J.: *Guía breve de Málaga.* Málaga, 1933, p. 5. AZCÁRATE, J. Mª: *La escultura del renacimiento*. "Ars Hispaniae" XIII, Madrid, 1958, p. 270).

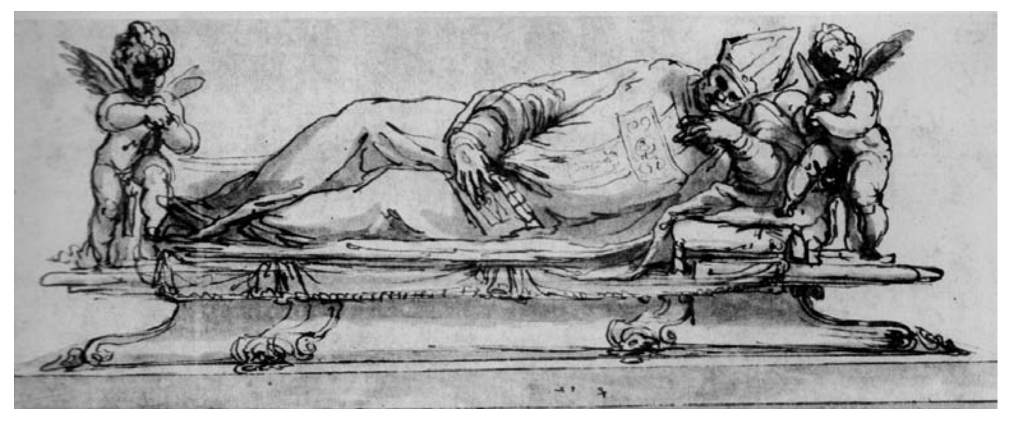
[44] GIBELLINO KRASCENNINNICOVA, M.: *Guglielmo della Porta. Scultore del Papa Paolo III Farnese*. Roma, 1944, p. 34. CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MIRÓ DOMÍNGUEZ, A.(1985): "Importaciones italianas en España en el siglo XVI: el sepulcro de D. Luis de Torres, arzobispo de Salerno, en la Catedral de Málaga", *Boletín de Arte* nº 6, Universidad de Málaga, pp. 93-112.

[45] VASARI, G.: *Vidas de artistas ilustres.* Barcelona, ed. Iberia, 1957, vol. V, p. 296. MILIZIA, F.: *Dizionario delle belle arti del disegno* estrato in gran parte dalla Enciclopedia metódica da _, vol. I, p. 13.

[46] LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al Cinquecento.* Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1987, vol. I, p. 317 (El dibujo en Fine Arts Museums de San Francisco).

ornamentación de la mitra, las manos sin guantes ni sortijas. Y en cuanto al rostro, de perfecto modelado, presenta una expresión idealizada que responde a un nuevo concepto renovado ante la idea de la muerte, introducido en el renacimiento, como esperanza de salvación. [**Fig. 8**] y [**Fig. 9**].

La figura apoya sobre una urna y pedestal de mármoles polícromos, encargada por el arzobispo de Monreale a Giovanni Antonio Dossio, que sigue los esquemas utilizados por el Montorsoli en el sepulcro del Obispo Mauro Maffei (1537) en



8. Pierino del Vaga. Dibujo para la tumba de un Obispo. Fine Arts Museum de San Francisco.



9. Catedral de Málaga. Mausoleo de D. Luis de Torres I. (Detalle del bronce).

la Catedral de Volterra[47]. La urna, de mármol rojo oscuro, sujeta por dos potentes ménsulas sobre garras de tonalidades cremosas, se alza sobre un basamento de mármol blanco donde los pilares con los emblemas del arzobispo flanquean la lápida de la dedicación[48].

El tipo del semi-incorporado tuvo gran éxito desde que Andrea Sansovino labrara en 1505 las tumbas de Ascanio Sforza y Girolamo Basso della Rovere, que están en S. María del Popolo. También Guglielmo lo utilizó: en Génova trabajó junto a su tío Gian Giacomo della Porta y Niccolo della Corte para el obispo Giuliano Cybo y su tumba de la catedral genovesa responde a este tipo, así como las posteriores de Roma, la de Gregorio Magalotti en Sª Cecilia in Trastevere, de Bernardino Helvino en Sª María del Popolo (1548) y las de Paolo y Federico Cesi (+1537 y 1565) en Sª María la Mayor[49].

Guglielmo fue el escultor oficial del papa Paulo III y en los primeros tiempos de su estancia en Roma trabajó también para los españoles. Para el obispo de Bagnoregio, el salmantino Francisco de Solís (+ h. 1545), realizó una monumental tumba incompleta[50], por la cual recibió 5.000 ducados, pero sería sólo en concepto de adelanto porque los herederos, al solicitar el envío de la pieza, no quisieron pagar el resto y la tumba se vendió despiezada. Según Gramberg[51], un dibujo de la Biblioteca Real de Turín nos presenta el aspecto originario del sepulcro, cuyo impresionante basamento de mármol con relieves de bronce adquirió el Papa Paulo III para su monumento sepulcral, y el bulto yacente parecía que fue enviado a Salamanca. Gramberg, que se había puesto en contacto con D. Juan Témboury para estudiar la figura de Málaga, reconoce la coincidencia con el dibujo hasta en los más mínimos detalles, que en cuanto a técnica y virtuosismo puede pertenecer a ese gran artista que fue Guglielmo. La figura de Solís, que se había creído perdida, debió comprarla el arzobispo de Monreale antes de 1574. Además existe una carta de Rodrigo Caro

[47] ROMERO TORRES, J. L.: "Sepulcro de D. Luis de Torres, Arzobispo de Salerno", en SÁNCHEZ-LAFUENTE, R. (Coord.): *El esplendor de la Memoria*, Junta de Andalucía, Obispado de Málaga, 1998, pp. 125-127.

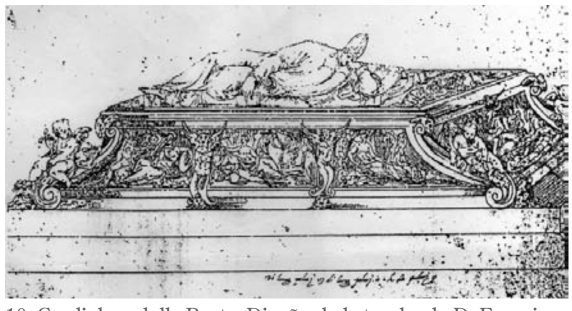
[48] MEDINA CONDE, C.: *Op. Cit.* p. 19. Recoge la inscripción y traducción de los dos monumentos sepulcrales de la capilla.

[49] HUNTLEY, G. H. : *Andrea Sansovino, sculptor and architect of the Italian renaissance*. Harvard University Press, 1935, p. 57. KRUFT, H. W. y ROTH, A.: "The Della Porta wokshop en Genoa", *Annali della Scuola Normale de Pisa*, III, 1973, pp. 915-918.

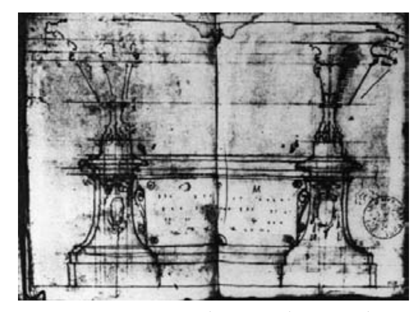
[50] SIEBENHUBNER, H.: "Umbrisse zur Gerchichte der Ausstatung von St. Peter in Rom von Paul III bis paul V (1547-1606)", *Festschrift für Hans Seldmayr*, Verlag C. H. Beck München, 1962, p. 231-233.

[51] GRAMBERG, W.: "Guglielmo della Portas grabmal für Paul III Farnese in San Pietro in Vaticano", en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte,* Band Einundzwanzig, 1984. Agradezco este artículo a Margarita Estella y a Alicia Rohe la traducción de los textos en alemán

a Fernando de Torres, hermano mayor de D. Luis, que estaba en Roma cuando se trasladaron los restos a España, y allí se habla de una pensión que espera Caro de España, que Gramberg cree sería un regalo por haber intervenido en la venta de la estatua, lo cual parece contradecirse con la inscripción, que vincula toda la gestión a Luis de Torres II. Hay otro dato a favor de la atribución, el sarcófago se alza sobre un zócalo alto, elemento inusual en las composiciones de Guglielmo della Porta. Dossio dibujó en su "Cuaderno de Módena" esta arquitectura de zócalo, dibujo que no parece una copia sino una composición original, por la coincidencia de los motivos con otras obras suyas, y hubo de ser hecho en Italia, posiblemente con la aprobación de Guglielmo que era su maestro. Tal vez se le encargara a éste pero, ya enfermo y cansado para el trabajo, pondría la realización en manos de su discípulo [**Fig. 10**] y [**Fig. 11**].



10. Guglielmo della Porta. Diseño de la tumba de D. Francisco de Solís. Biblioteca Real de Turín.



11. Dossio. Cuaderno de Módena. Arquitectura de zócalo.

Evidentemente ni los rasgos ni la edad se corresponden con los del arzobispo de Salerno, siempre lo consideramos un retrato ideal, que inicialmente fue el Francisco de Solís, identificándose a Torres por su emblema heráldico y la inscripción del basamento.

La historia de la capilla de los Torres en la Catedral está llena de incógnitas y contradicciones. Dedicada a S. Francisco, se fundó en 1574, por solicitud, previo pago de 2.000 ducados, de una persona anónima que se comprometía a adornarla "de solería, altar, retablo, reja y ornamentos", solicitándola en su nombre el Obispo D. Francisco Blanco de Salcedo, cuando se despedía del Cabildo, al ser promovido a la diócesis de Compostela. Pero en la misma sesión capitular, y ya ausente el Obispo, el Arcediano de Málaga, D. Fernando de la Puebla, solicita que se contemple la necesidad de una capilla en la iglesia nueva para depositar los restos de los beneficiados al trasladarse desde la iglesia vieja, concediéndosele la capilla de las Reliquias. Bolea y Sintas, historiador de la Catedral, señala que "no consta la

concesión del patronato de esta capilla, pero son muchos los precedentes que dan a entender que se había concedido a la noble familia de los Torres, que no sólo lo publican en multitud de monumentos sino que en ellos tuvieron también su sepultura". Y más adelante al ver posible que la capilla de San Francisco fuese la misma que la de las Reliquias indica que "no es de creer pues siendo del patronato de los Señores Torres no hubiera fundado en él sus cuatro capellanías el Arcediano de Málaga, D. Fernando de la Puebla, ni aquellos hubieran consentido que éste eligiera su capilla para su sepultura"[52].

Juan Antonio Sánchez, que ha estudiado muy pormenorizadamente esta capilla, señala que de la solicitud del Arcediano parece desprenderse un cierto resentimiento hacia la poderosa realidad de los Torres en la ciudad y en la Corte papal. Algunos sectores del cabildo pudieron recelar de una "toma de posesión de la Catedral nueva por parte de los Torres, ya que al asignárseles la capilla tenían libertad para crear un espacio emblemático y rico haciendo del mismo un testimonio parlante, una imagen de su propio prestigio". Ese recelo sería conocido por el tesorero del cabildo, D. Alonso de Torres, sobrino de nuestro obispo, lo cual explicaría el anonimato del solicitante, decidiendo quedarse al margen de la petición, para no condicionar a sus compañeros, pero presentando su petición con un magnífico valedor[53].

Sánchez apunta que esta petición coincide con el nombramiento del otro D. Luis de Torres como arzobispo de Monreale en enero de 1574 y ya lo habían comunicado al Cabildo, como solían hacer cada vez que recaía sobre ellos un nuevo nombramiento, poniéndose a disposición del mismo. Aunque la capilla, que sería la de San Francisco o de las Reliquias, no fue tan bien dotada como se prometió, y el deseo de D. Luis de Torres de enterrarse en Málaga, determinó que la pieza de más calidad de esta capilla fuese su mausoleo [**Fig. 12**].

D. Luis de Torres II, es una de las figuras más brillantes de la saga. Nació en Málaga el 6 de noviembre de 1533, y era hijo del regidor D Juan de Torres y Catalina de la Vega, estudiando en la prestigiosa Escuela de Gramática de esta ciudad, donde fue discípulo de Juan de Valencia[54]. En 1552, fue llamado a Roma por su tío el arzobispo de Salerno, aunque más bien parece que fue un acto voluntario y anterior, pues un documento de orden económico de febrero de 1560, expone que que-

[52] BOLEA Y SINTAS, M.: *Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace su Canónigo Doctoral D.*___ Málaga 1849, pp. 129 y 132.
[53] SÁNCHEZ, J. A.: "Un mecenazgo renacentista frustrado...p. 148
[54] TALAVERA ESTESO, F.: *Juan de Valencia y sus 'Scholia in Andreae Alciati Emblemata.* Universidad de Málaga, 2001, p. 18.


12. Catedral de Málaga. Capilla de los Torres.

riendo pasar a Italia en 1550 le indicó su padre que hablase con su hermano Fernando y se pusiera bajo el consejo de su tío, el arzobispo de Salerno, quien lo acogió y cuando conoció sus aptitudes lo nombró Protonotario Apostólico y Prepósito de la Iglesia de Valenza[55]. En 1560 fue nombrado Clérigo Presidente de la Cámara Apostólica, en lugar de Alejandro Campeggi, obispo de Bolonia y decano de la Cámara, que había sido promovido al Cardenalato[56] .

Desarrolló una notable actividad diplomática pues, por sus dotes, Pío V lo eligió, en 1570, para pasar a España y Portugal y, con nombramiento de embajador de Su Santidad y Nuncio acreditado ante Felipe II y Sebastián de Portugal, realizar una serie de gestiones de la mayor importancia para lo que se preparó a fondo antes de embarcar. El viaje fue largo y aún más la estancia, de casi dos años entre unas ciudades y otras, llevando a cabo este difícil encargo, con muchas sesiones y negociaciones, incluso préstamos al Rey, que condujeron a una alianza entre España, Venecia y la Santa Sede, la Liga Santa contra los turcos que culminó en la victoria de Lepanto, en 1571, y acabó con el poder turco en el Mediterráneo[57]. La destacada intervención de Luis de Torres fue inmortalizada por el poeta Juan Verzosa Ponce de León[58].

Hacia 1577 el Papa le confió otra misión, enviándole a Malta, como prelado de prestigio, a consagrar la iglesia nueva que el Gran Maestre del Hospital de San Juan de

[55] Archivo Capitolino de Roma. Archivio urbano, sección 2, vol. 272, fol. 15. (Agradezco este documento al profesor Eduardo Asenjo)
[56] SOTO ARTUÑEDO, W.: *Op. Cit.* ,p. 169
[57] LELLO, G.L.: *Historia della Chiesa de Monreale*, scrita da___, Roma, 1596, pp. 122-125 (Algunos autores señalan que el autor de este libro fue el arzobispo D. Luis de Torres III, utilizando como seudónimo el nombre de su secretario Giovanni Lello).
[58] SOTO ARTUÑEDO, W.: *Op. Cit.*, p.174.

Jerusalén, Giovanni Levesque della Cassiera, había construido en la ciudad, que debía ser cabeza de todas las de la orden. El 20 de enero de 1578 se llevó a cabo la solemne consagración, regalando a la iglesia el ornamento pontifical entero con que la había consagrado. En mayo de 1579 fue nuevamente a Malta donde debía arreglar las diferencias entre el Gran Maestre y el obispo de Isola: el recibimiento fue apoteósico, pero el empecinamiento de ambos no permitió una adecuada solución[59].

El 30 de octubre de 1573, Felipe II como rey de Sicilia, lo presentó al arzobispado de Monreale, una diócesis riquísima que le permitiría la promoción de importantes empresas. En diciembre fue electo por el Papa Gregorio XIII, con quien le unía amistad anterior a la elección de éste como papa, que así lo declara en la *Bula Pastoralis Officii* promulgada en el mismo año, elogiando sus habilidades diplomáticas y su adhesión incondicional al solio papal.

Fue consagrado arzobispo el 31 de diciembre, el 8 de enero de 1574 se le concedió el palio y el 11 tomó posesión de su sede por poderes. Pero él sí se personó en su diócesis, que gobernó durante 11 años, haciendo su entrada triunfal en la ciudad el 1 de mayo y se puso rápidamente a trabajar por ella, comenzando la primera visita el 13, antes de cantar la primera misa, lo que tuvo lugar el 20 de mayo de 1574, con gran concurso de público que acudió para ganar las indulgencias. Convocó pronto un Sínodo cuyas Constituciones se publicaron en 1575. Fue diligentísimo en el oficio pastoral y en mantener la jurisdicción de su Iglesia; realmente sobre sus dotes de diplomático sobresalen las que demostró en el gobierno de su diócesis, siendo un verdadero "pastor" según el modelo de Trento. Para dar un mayor soporte a su esfuerzo reformador introdujo en Monreale a los capuchinos, pero fue el Sínodo de 1575 el instrumento principal para la reforma tridentina en Monreale[60].

Hizo grandes reformas en la Catedral de Monreale y en 1578 trasladó el cuerpo del rey Guillermo II de Sicilia "el Bueno", de su humilde tumba de ladrillo a un suntuoso sepulcro de mármol con guarniciones de oro coronado por una pirámide con las armas del rey y también las del arzobispo. Amplió y arregló el palacio episcopal de Monreale con mucho gasto, decorando sus muros con vistosas pinturas, en 1580 empezó a fabricar la nueva iglesia de los capuchinos y mandó hacer un camino entre Monreale y Palermo[61] [**Fig. 13**].

59 LELLO, G.L: *Op. Cit.* pp. 126-137. COLLURA, P.: "Le due missioni di mons. Ludovico de Torres", en *Archivio Storico de Malta*, 1937, vol. VIII, p. 42 y "Ancora sull'inchiesta di Mons. De Torres en Malta (1579), en *Archivio Storico de Malta*,1939, vol. X, pp. 178-180.

60 Agradezco estos datos a Dª Giuseppina Leone.

61 LELLO, G.L: *Op. Cit.* pp. 129-132. La inscripción se colocó después de su muerte: "D. LUDOVICUS DE


13. Catedral de Monreale.

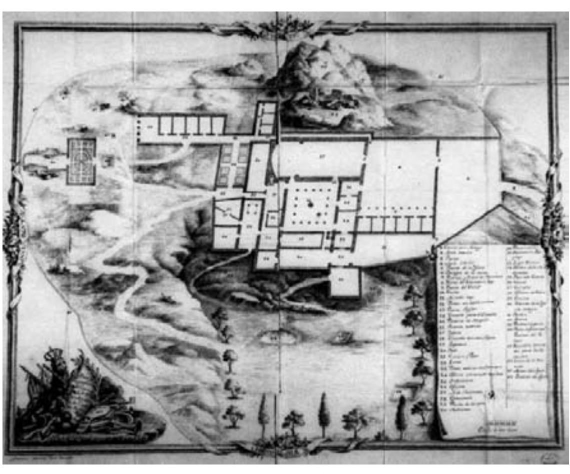
Málaga también se benefició de sus gestiones. Por el éxito de la Liga el Papa le había concedido indulgencias para la capilla de su familia en el convento franciscano de S. Luis el Real, haciendo gran elogio de aquellas en el documento. Sus padres iniciaron los trámites para fundar un convento en el cerro de Miraflores, para lo que se habían hecho con los terrenos necesarios, pero al sorprenderles la muerte, en 1582, fueron sus hijos Luis de Torres y Alonso los que llevaron los trámites ante el comisario general de la orden que en 1584 autorizó la fundación, iniciándose las obras de inmediato[62] [**Fig. 14**].

En el tiempo que pasó en España entre 1570-72, y en esas idas y venidas entre Córdoba, Sevilla Portugal, hizo una breve visita a Málaga en 1570, fecha que coincide con unas diligencias a favor de la fundación, en su ciudad natal, del colegio de los jesuitas, del cual se considera su segundo fundador. El primero, el obispo Blanco de Salcedo, en agosto de 1570, envió una carta a San Francisco de Borja para hacerle una segunda petición oficial de fundación del colegio de Málaga en la que quedaba explícita la gestión de D. Luis de Torres, para que el Cardenal de Médicis anexionara a esta fundación un Beneficio que tenía en Antequera y que finalmente consiguió. Una aportación más directa de Torres hubo en 1570 con motivo de la citada visita

TORRES ARCHIEPISCOPUS VIAM, AUT INVIAM, AUT CERTE NON FACILE PERVIAM AD FINES USQUE PAN HORNI DIREXIT,AEQUAVIT, FILICCE STREVIT"

[62] RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *Málaga conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños. Málaga*, ed. Arguval, 2000, p. 83. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Francisco de Asís..p. 241. Archivo Histórico provincial de Málaga (A.H.P.M.) Escr. Pedro de Chaves. Leg.443 (1581-82) fols. 819-839v.)

a España y paso por su ciudad natal, y fue la donación de 1000 ducados con la cual se compró una casilla y un horno que estaban junto al Colegio y eran necesarios para la extensión del mismo[63]. Con ocasión de este viaje también visitó a sus padres y a los antiguos amigos. A Juan de Valencia, de quien fue alumno en el Estudio de Gramática de la Catedral, le regaló numerosas monedas antiguas, lo que demuestra su interés por las antigüedades, y éste le dedicó sus *Scholia* a la *Emblemata* de Alciato[64] [**Fig. 15**].



14. Convento de Miraflores de los Ángeles. Grabado s. XVIII, Archivo General de Indias MP Europa-Africa, 30, micr. C-7420.

En 1583, sintiéndose enfermo, volvió a Roma, y allí murió en 1584, lamentando no haber fallecido en su diócesis. Se enterró en la iglesia de Santa Caterina dei Funari, de la que también fue benefactor, en la capilla familiar que él había empezado, donde nueve días después le hicieron exequias, así como en otras muchas iglesias favorecidas por sus limosnas. A Monreale se envió una lápida de mármol amarillo con el mismo epitafio que aquí consta, el mismo que también se encuentra en Málaga, porque su cuerpo se trasladó a Málaga y está enterrado en la capilla de San Francisco de la Catedral en un sepulcro, enfrente del anterior, encargado por su sobrino Luis de Torres III.



15. Málaga, Iglesia del convento de los jesuitas.

[63] SOTO ARTUÑEDO, W.: *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga*, Universidad de Málaga, 2003, p. 182.
[64] TALAVERA ESTESO, F.: *Juan de Valencia y…* pp. 18 y 373.



16. Catedral de Málaga. Mausoleo de D. Luis de Torres II.

El mausoleo presenta una estructura compositiva y elementos representativos muy similares al anterior, pero el material es mármol blanco para la urna y bulto funerario. Parece también un retrato idealizado, respondiendo con su dulzura y concentración a una actitud ante la muerte, que se espera como liberación dejando tras si la fama. El rostro, severo y noble, cuyo modelado es de gran suavidad, esboza una ligera sonrisa, descansando la cabeza mitrada sobre la mano izquierda, que conserva guante y anillo. Pero el tratamiento de los detalles difiere del anterior, el modelado es más suave ofreciendo menor claroscuro y la decoración es minuciosa, complaciéndose en el juego de roleos de la cruz, y presenta un querubín sobre la urna flanqueado por las ménsulas.

La posición más caída del difunto, como desmayado, coincide con la de Federico Cesi en Santa María la Mayor, que también realizó Guglielmo della Porta. José Luis Romero[65] apunta que el sepulcro de Torres pudo deberse a alguno de los escultores de la corte papal. Guglielmo della Porta había muerto en 1577, pero su influencia se mantendría en ese ambiente; comprobamos las semejanzas con los sepulcros de los Cesi, además su discípulo Dossio había realizado el pedestal del sepulcro del arzobispo de Salerno y éste responde al mismo tipo, lo cual vendría determinado por el deseo del comitente de que fueran colocados en la misma capilla, uno frente al otro, como así se hizo [**Fig. 16**].

D. Luis de Torres III pertenecía ya a la rama romana de los Torres, que fundó su padre D. Fernando de Torres. Nació Luis, el primogénito, el 28 de octubre de 1551, estudió en Roma con los jesuitas y consiguió el grado en derecho canónico y civil en La Sapienza de Roma y en Perugia, doctorándose en Bolonia. Colaboró con su tío Luis de Torres II, quien en 1574 le nombró Vicario General de su diócesis,

[65] ROMERO TORRES, J. L.: *Op. Cit.*, p. 127.

volviendo a Roma para ser ordenado sacerdote y cantó Misa en la basílica de Santa María la Mayor. Permaneció en Roma al servicio de la Curia, donde ejerció como refrendario de las signaturas de Justicia y Gracia, colaborando en el reglamento del ceremonial de los obispos. Dotado de una vastísima cultura eclesiástica le encargó el Papa ordenar el Pontifical romano, junto con otros prelados. El Cardenal César Baronio, que le distinguió con su amistad, le llamó para colaborar en los "Annotazioni al martirologio romano", nombrándole el cardenal Farnesio que había resignado el arzobispado de Monreale, Vicario de la Basílica de San Lorenzo in Damaso de la que era titular. Fue amigo de San Felipe Neri, cuyo proceso de santificación inició en 1602, por encargo del papa Clemente VIII, quien le nombró también Visitador de las iglesias de Roma. Perteneció a la Congregación de los Sagrados Ritos y en 1607, a la muerte del Cardenal Baronio, fue nombrado Primer Bibliotecario del Vaticano. Se relacionó, al menos epistolarmente con otros personajes notables de la época: los cardenales Borromeo y Bellarmino y fue protector de Tasso[66].

A propuesta de Felipe II, el 2 de enero de 1588 el papa Sixto V le nombró arzobispo de Monreale, sede que llevaba vacante cuatro años, desde el fallecimiento de Luis de Torres II, y fue uno de los prelados más insignes y queridos de esta diócesis, cuyas reformas afianzaron la implantación de la reforma tridentina.

En 1589 se personó en su sede donde promovió importantísimas obras, siendo la más notable la erección del seminario diocesano, que no pudo llevar a cabo su tío, lo que se hizo por bula de Gregorio XIV del 18 de abril de 1591, y él mismo escribió sus reglas; su funcionamiento fue notable, el tono moral y cultural del clero mejoró tanto que en 1604 fue propuesto como ejemplo para el reino de Sicilia. Se había instalado en el antiguo palacio episcopal normando, habilitando dos alas principales que amplió con nuevos servicios; enriqueció esta institución con su magnífica biblioteca y creó la pinacoteca, con retratos de hombres ilustres que representaban las aspiraciones intelectuales de un humanista. Donó vasos y ornamentos para la iglesia, y en ella, como una costumbre, dos grandes lápidas fechan esta obra en 1598[67]. Fundó becas ya que los seminaristas acudían a recibir lecciones al colegio de los jesuitas, aunque en 1598 consiguió del General de la Compañía, el padre Claudio Acquaviva, la lección de Teología Moral para el colegio de Monrea-

[66] MORONI, G.: *Op. Cit.* pp. 6 y ss. DRAGONETTI DE TORRES, : *Lettere inedite dei Cardinali de Richelieu, de Joyeuse, Bentivoglio, Baronio, Bellarmino.. e due lettere autographre di Torcuato Tasso, dirette al cardinal Ludovico e Cosimo de Torres*. L'Aquila, 1929, p. 15 y ss.

[67] KRÖNIG, W.: *Il Duomo de Monreale e l'architettura normanda in Sicilia.* Palermo, pp. 92 y 261.

le[68]. Predicaba el Evangelio al pueblo e instruía con suma paciencia a los niños, en los que consideraba debía descansar la fe y se entregó tan plenamente a su diócesis, que solicitó los bienes familiares para limosnas, mereciendo el título de "padre de los pobres"[69]. Siguiendo el ejemplo de su tío, y considerando fundamental para su acción el sínodo diocesano, D. Luis de Torres celebró hasta ocho sínodos, un caso sin precedentes en tan breve periodo; el contenido de las constituciones sinodales abarca una gama amplia de argumentos ya respecto al clero y la disciplina eclesiástica, ya respecto al culto y la liturgia sacra y muchos más, además de los que atañen a la vida civil. Realmente el contenido de los sínodos no sólo forma parte de la historia de la Iglesia, sino que también son parte de la historia de la sociedad[70].

En 1591 el Papa Gregorio XIV lo había propuesto como Nuncio en Alemania y Visitador General de las iglesias del reino de Nápoles, a lo que renunció alegando motivos de salud y para evitar roces con Felipe II, en Nápoles. Muy estimado por Clemente VIII, fue Visitador de las iglesias de Roma, y Paulo V en 1606 lo nombró cardenal presbítero con el título de San Pancracio, nombramiento que comunicó al cabildo malagueño el 3 de enero de 1607, lo que confirma su relación con Málaga.

Hizo reformas en la Catedral de Monreale, reconstruyendo el pórtico principal, nuevo pavimento, benditeras y dotó su altar mayor. En 1596 erigió la capilla de San Castrense, donde quería ser enterrado (aunque finalmente los restos que aquí descansan son los de su sobrino Alfonso de Torres muerto en Almería el 29 de abril de 1599). Esta capilla, situada en el ala norte del claustro, es de una gran riqueza aunque está muy modificada: longitudinal, con presbiterio cuadrado coronado con cúpula, cobija un magnífico baldaquino que guarda los restos de San Castrense; en el lado opuesto las descripciones aluden al sepulcro que se había hecho fabricar, con su imagen orante, así como sus emblemas nobiliarios que se repiten por doquier[71] [**Fig. 17**].

Además de obras religiosas se implicó en obras de beneficencia como el hospital de Monreale y otras importantes obras como las fuentes.

En Roma llevó a cabo una profunda renovación de la basílica de San Pancracio, vasto templo de tres naves y amplio presbiterio cuyo techo en ricas maderas y tallas ostenta las armas familiares de los Torres, así como la sencilla y digna portada. Pero no

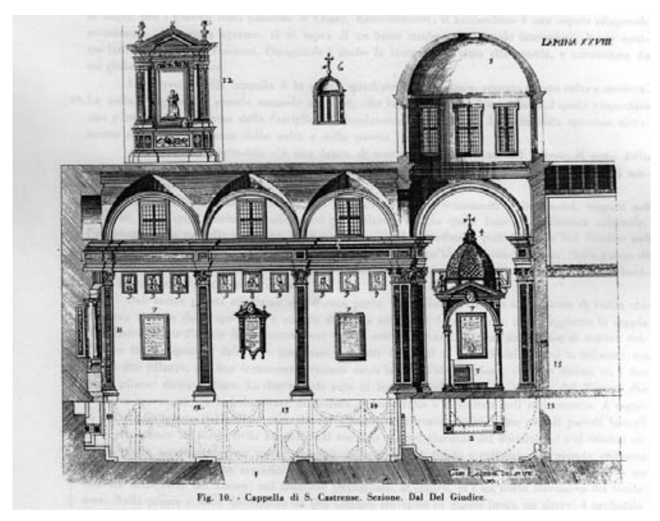
---

[68] SOTO ARTUÑEDO, W.: "La familia malagueña … p. 181

[69] MORONI, G.: *Op. Cit.* p. 7

[70] Agradezco estos datos a Doña Giuseppina Leone.

[71] KRÖNIG, W.: *Op. Cit.* p. 107. Aunque se realizara ese sepulcro, el arzobispo está enterrado en Roma. Su imagen se recoge también en obras del pintor Pietro Novelli



17. Catedral de Monreale. Capilla de San Castrense.

llegó a ver concluida la restauración, murió en Roma el 9 de julio de 1609 y sus restos descansan en esta iglesia, bajo una austera lápida ante el altar mayor. Se comunicó al cabildo malagueño por carta el 9 de septiembre de 1609. [**Fig. 18 y 19**].

Su relación con Málaga fue más limitada, aunque no menos emotiva. Para engrandecer el templo familiar de Santa María de los Ángeles, en el cerro de Miraflores de Málaga, envió bulas pontificias que incorporaban esta iglesia a la basílica de San Juan de Letrán, haciéndola partícipe de



18. Roma, Basílica de San Pancracio.



19 Roma, Basílica de San Pancracio. Sepultura de D. Luis de Torres III.

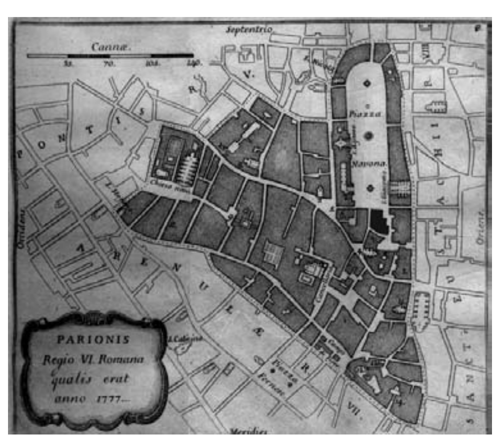
las mismas indulgencias y beneficios[72] Pero debía haber una inclinación por esta relación como demuestra el hecho de haber confirmado el rezo a San Luis obispo, patrono de Málaga, para que se rezase en su iglesia y obispado, solicitando también del cabildo malagueño el rezo de San Ciriaco y Santa Paula, para hacerlo confirmar, Por otro lado es interesante constatar que el racionero Gaspar de Tovar le dedicó la segunda edición de su Descripción de la Catedral de Málaga [73]. Su capelo fue colgado en la capilla de san Francisco de la Catedral, por decisión de su cabildo de 14 de agosto de 1612[74].

Es conveniente citar también aquí a Fernando de Torres, padre de Luis de Torres III, porque fue un personaje destacado en Roma. Hijo de Juan de Málaga, nació en esta ciudad en 1591 y como sus hermanos Luis, Francisco y Alonso, marchó a Roma al amparo de su tío el arzobispo de Salerno, a quien ayudó en el gobierno de la diócesis y más tarde fue nombrado Protonotario apostólico. En Roma prosperó, fue Mariscal de la ciudad, Comendador de la orden de Santiago de la Espada y también recibió la orden de Malta. Felipe II, a quien sirvió durante 30 años, le encargó de sus negocios en la Santa Sede y actuó jurídicamente en el cónclave del cual salió elegido Urbano VIII, siendo comentada una estratagema de Torres mediante la cual poco faltó para que fuese elegido papa el cardenal de la Cueva. Fundó la rama italiana de los Torres, al casarse con Pantasilea Sanguigni el 26 de abril de 1551[75] y vivió en el magnífico palacio manierista de la plaza Navona, encargado por D. Luis de Torres, que pasaría después por enlaces matrimoniales a los Lancelotti[76] [**Figs. 20 a y 20 b**].

Otros miembros de la familia Torres ocuparon sedes en Italia, aunque me ceñiré a presentar al Cardenal Cosme de Torres (1584-1642), sobrino de Luis de

[72] RODRIGUEZ MARÍN, F. J.: *Op. Cit.*, p. 84. Hay que recordar la relación emotiva con los mártires Ciriaco y Paula. Aunque parece que recibieron el martirio en Cartago, la tradición local lo sitúa en Málaga, junto al río Guadalmedina, y que sus cuerpos se enterraron en la zona de Miraflores, donde se levantó el convento de Nuestra Señora de los Ángeles, fundación de la familia Torres, de 1584.
[73] SOTO ARTUÑEDO, W.: "La familia malagueña… p. 182. TOVAR, Gaspar de: *Pintura y breve recopilación de la Santa Iglesia Catedral de Málaga*, compuesto por el Licenciado D._____, Málaga, Imprenta de Juan René, 1607 (Vid. GONZÁLEZ ROMÁN, C. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: Arquitecturas literarias, metáforas edificadas. Gaspar de Tovar y la imagen poética de la Catedral de Málaga (Introducción a la edición facsímil), Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y Fundación Málaga, 2007.
[74] GARCIA DE LA LEÑA, C. (MEDINA CONDE, C.): *Conversaciones históricas malagueñas*. Málaga 1793, Vol. IV, p. 89
[75] Roma Archivo capitolino, Credenzone XIII, vol. 10, fol. 5 (Notº Granjias)
[76] MAGNAM, D.: *La cittá di Roma. Ovvero breve descrizione di questa superba cittá*. Roma 1779. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro fino ai nostri giorni*. Venezia MDCCCLVI. Vol. LXXVIII,. vol 52, p. 284. SOTO ARTUÑEDO, W.: "La familia malagueña..., p. 180. En diferentes escrituras del Archivo Capitolino de Roma, recibe el tratamiento de Magnífico y, a través de ellas, se pueden aportar los nombres de algunos de sus once hijos: Virginia, Luis, Ferdinando, Alfonso, Octavia, Antonio, Juan, Gaspar, Andrés, Pedro.





20 a. Roma, Palacio Lancelotti-Torres

20 b. Parioni. Detalle de la plaza Navona con la parcela del palacio. MAGNAM, D.: *La cittá di Roma,* 1779.

Torres III e hijo de Juan de Torres y Julia Mattei. Destacó en el campo de la literatura escribiendo ensayos de notable talento sobre causas del tribunal de la Signatura, al que pertenecía, desarrollando su labor de modo eficaz y enérgico. Fue Nuncio Apostólico en Polonia, donde contó con la aquiescencia de Segismundo III, y en 1622 fue nombrado Cardenal de San Pancracio y Protector de Polonia en la Santa Sede. En 1623 fue agregado al patriciado de l'Aquila. Por su actuación en el Cónclave de 1624, Urbano VIII lo nombró Obispo de Perugia, que gobernó con celo y prudencia y celebró Sínodo. Por indicación del rey de España, en 1634 fue promovido al Arzobispado de Monreale, al año siguiente había comenzado la Visita General de la diócesis y también celebró Sínodo en 1638. En 1635 había regalado una gran tela de Pietro Novelli para el refectorio de los capuchinos y en el 37 favoreció a la capilla de San Castrense con un magnífico relicario[77]. Atacado de una larga enfermedad, también pensó encontrar la salud en Roma, en donde murió en 1642 y está enterrado en la basílica de San Pancracio, a los pies del altar mayor, bajo una sencilla lápida junto a la de su tío.

Finalmente quiero citar a D. Juan Torres Osorio por sus relaciones con Sicilia y Málaga, aunque quizá no pertenezca a la misma familia ya que se le da como

[77] KRONIG, W.: *Op. Cit.* p. 25

natural de Cuéllar (Segovia). Se graduó en Cánones en Salamanca, fue Vicario de Ciudad Real y Juez en el reino de Sicilia. Estando allí Felipe III le propuso para el arzobispado de Zaragosa (Sicilia). Entre 1613 y 1619 ocupó el obispado de Siracusa, donde en 1615 celebró Sínodo, fundó en la Catedral la capilla del Santísimo Sacramento a la que dotó generosamente y consiguió del rey que con los expolios de los obispos difuntos y de los beneficios vacantes se favoreciera a los canónigos más necesitados[78]. En 1618 restauró y engrandeció el palacio episcopal, obra tardomanierista del arquitecto Andrea Vermeio[79] en cuya fachada luce la siguiente inscripción: [**Fig. 21**].

J. JOAN DE TORRES EPISCOPUS SYRACUSANUS FECIT ANNO MDCXVIII.



21. Siracusa, Palacio Episcopal.

En 1619 fue promovido al obispado de Catania, donde celebró Sínodo, favoreció a los jesuitas y fue muy generoso en su diócesis. Vuelto a España, pasó por Oviedo, fue presidente de la Chancillería de Valladolid y fue electo para la diócesis de Málaga, en septiembre de 1624, pero murió sin haber tomado posesión aunque ya había recibido las bulas papales[80].

[78] GARANA, O.: *I vescovi di Siracusa*. Palermo 1947, pp. 148-149.

[79] BOSCARINO, S.: *Sicilia barocca. Architettura e cittá 1610-1760.* Roma, Offizina ed. 1986, p. 203. (Otras obras, como la capilla Torres en la Catedral de Siracusa, fueron realizadas por Giovanni Vermeio, pero son más tardías (p. 112).

[80] MONDÉJAR CUMPIAN, F.: *Op. Cit.* pp. 232-233. Otras obras, como la capilla Torres en la Catedral de Siracusa, fueron realizadas por Giovanni Vermeio, pero son obras más tardías (BOSCARINO, S. *Op. Cit.* p. 112).

Los Torres de Málaga: Un ilustre linaje de ascendencia judía con proyección internacional[1]

María Teresa López Beltrán
Universidad de Málaga

Resumen: *En esta contribución se analiza el universo familiar de los Torres a partir del cabeza de este amplio y poderoso linaje de ascendencia judía que desde la ciudad de Málaga se expandió hacia Italia, Portugal y La Española.*
Palabras clave: *Reino de Granada, Málaga, judeoconversos, linaje, proyección internacional.*

Abstract: *The aim of this article is to study de Torres Family in Early Sixtheenth Century Málaga. Based in this city, recently conquered by the Castilians, this lineage of Hebraic orogins expanded its commercial and political interest to Italy, Portugal and the island of La Española in Central America.*
Key words: *Kingdom of Granada, Málaga, Coverted Jews, Lineaje, International Projection.*

Introducción

En 1609, y a petición del capitán Domingo de Torres, vecino de la ciudad de Santo Domingo de la isla La Española e hijo de Melchor de Torres y de doña Ana del Castillo, ya difuntos, en la Real Audiencia de esta ciudad se abrió una información de oficio con la pretensión de que el monarca Felipe III hiciera merced al interesado *de una gobernación de las de estas Indias o de ocuparme en otra cosa al su real servicio para que le conste de que soy benemérito y tengo suficiencia y méritos para lo poder servir*[2].

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", refer. HAR2009-12095, Subprograma Arte y de la Acción Complementaria "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", refer. HAR 2010-09816-E.
[2] A(rchivo) G(eneral) de I(ndias), Santo Domingo 18, Número 21. Agradezco a don David E. Cuesta y Cama-

De las muchas preguntas que se recogen en la información, me interesa destacar la siguiente, referida al ilustre universo familiar del peticionario:

> "Ítem, si saben que el dicho Melchor de Torres era natural de los Reinos de Castilla y tenía por hermanos a Alonso de Torres, vecino de la ciudad de Lisboa, caballero del hábito de Cristo, persona de quien el señor rey don Juan de Portugal hacía mucho caudal y ocupaba en cosas graves de su servicio; y a Diego de Torres, otro hermano que asistió muchos años en la dicha ciudad; y así mismo tubo otro hermano que se llamaba don Luis de Torres, el viejo, que fue arzobispo de Salerno; y en la ciudad de Málaga tenía otros hermanos y deudos; y en Roma también tenía otros parientes y sobrinos que fueron don Luis de Torres, que vino por embajador del sumo pontífice Pío Quinto a tratar con el rey nuestro señor don Felipe Segundo y con el rey don Sebastián de Portugal sobre la liga que se hizo contra el turco Selin [Selim II], de donde resultó la famosa victoria del señor don Juan de Austria, y el dicho don Luis de Torres fue arzobispo de Monreal en Secilia y allí murió; y así mismo tubo otro sobrino en Roma que se llamaba don Fernando de Torres, y un hijo del dicho don Fernando que se llamaba don Alonso de Torres, del hábito de San Juan, estuvo en esta ciudad de Santo Domingo abrá quince años poco más o menos y como deudo del dicho Domingo de Torres se aposentó en casa de sus deudos y hermanos, y se trataron algunos años que estuvo en esta ciudad como deudos muy cercanos"[3].

En la España Moderna sobre todo, donde la limpieza de sangre era requisito indispensable para la promoción social, la genealogía se había convertido en una de las principales palancas del ascenso social[4], e inventarse una parentela ilustre era lo habitual entre las familias judeoconversas, sobre todo las emigradas a Indias. Pero Domingo de Torres no precisaba aportar una genealogía ficticia porque era miembro de una familia ilustre. Sin embargo, no mencionaba al abuelo paterno, cabeza de su amplio linaje, eludiendo así que se le vinculara a un pasado no tan lejano de ascendencia judía que pudiera complicarle el acceso a los cargos y honores a que aspiraba en virtud de la posición socioeconómica que su familia disfrutaba en La Española[5]. Ya corrían otros tiempos: si en la España de los Reyes Católicos aún

---

cho, genealogista que está investigando el origen de la rama de los Torres que se asentaron en La Española, su gentileza por haberme proporcionado este documento.

[3] AGI, Santo Domingo 18, Número 21, III.

[4] Véase, al respecto, SORIA MESA, E., "Genealogía y poder. Invención de la memoria y ascenso social en la España Moderna", *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 30, 2004, pp. 21-51; RÁBADE OBRADÓ, Mª P., "La invención como necesidad: genealogía y judeoconversos", en M.A. LADERO QUESADA (Coord.), *Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, Madrid, 2006, pp. 183-201.

[5] Su difunto padre, que había detentado en Santo Domingo el oficio de alcalde ordinario en la Real Audiencia y después fue alcalde de la Santa Hermandad, había dejado en la isla una ingente fortuna, de la que cabe destacar "tres ingenios poderosos de moler azúcar con mil esclavos, muchos criados blancos que servían de mayordomos y otros oficios, y también tuvo muchos hatos de vacas y ovejas con gran suma y cantidad de ganado en nú-

había lugar para acoger sin reservas e incluso promover socialmente a los judíos que se bautizaban y a sus descendientes, en las generaciones siguientes prevalecieron la exclusión y el ocultismo, arrojando al olvido no sólo unos orígenes familiares, sino también los principios que habían guiado la actitud personal y política de los Reyes Católicos respecto a la cuestión conversa[6].

Por tanto, el capitán Domingo de Torres, que conformaba la segunda generación de la amplia familia de los Torres que desde la ciudad de Málaga se expandió por Italia, Portugal e Indias, no se inventó una genealogía aunque sí ocultó la ascendencia judía de su linaje ignorando lo mucho que tuvo que ver en el lustre de su linaje su abuelo paterno Fernando de Córdoba, procesado por la Inquisición por judaizante y uno de los mercaderes más poderosos del Reino de Granada, cuya fortuna, sin duda, fue un ingrediente importantísimo en la promoción y ascenso social de sus hijos y descendientes.

1. El mercader Fernando de Córdoba, cabeza del linaje de los Torres

Fernando de Córdoba asomó por Málaga después de concluida la guerra de Granada y estando ya en vigor el decreto general de expulsión de los judíos. En efecto, en abril de 1493 ya se encontraba en Málaga para hacerse cargo del abastecimiento de carne como *obligado* de las carnicerías, sin que aún hubiera fijado su residencia en la ciudad[7]. Lo haría unos meses después, el 19 de noviembre de 1493, jurando la vecindad después de haber comprado casa en la ciudad[8]. De todos modos, a finales de enero de 1496 la ciudad tuvo que apremiarle a que residiera en la vecindad con la mujer e hijos

mero de setenta y ochenta mil reses, de todas las cuales haciendas sacaba en cada un año grandísima cantidad de frutos y aprovechamientos, así de azúcares como de cueros que vendía y se llevaban a los reinos de Castilla, de los cuales resultaba grandes aprovechamientos a los derechos reales": AGI, Santo Domingo 18, Número 21, V.

[6] LADERO QUESADA, M.A., "Coronel, 1492: de la aristocracia judía a la nobleza cristiana en la España de los Reyes Católicos", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 200/1, 2003, p. 20.

[7] A(rchivo) M(unicipal) de M(álaga), L(ibro) de A(ctas) C(apitulares), I, fol. 216vº. La comercialización del ganado y sus derivados (carne, lana, cueros, sebo, astas...) fue un negocio que siempre interesó a Fernando de Córdoba y que le vinculó durante años al mercader y ganadero Diego Díaz de Montilla, y una vez que éste hubo fallecido, a su viuda e hijos: LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., "El abastecimiento de carne en Málaga en época de los Reyes Católicos (1487-1538)", en J.E. LÓPEZ DE COCA CASTAÑER (Ed.), *Estudios sobre Málaga y el Reino de Granada en el V Centenario de la Conquista de Málaga*, Málaga, 1987, pp. 313-328.

[8] BEJARANO ROBLES, F., *Los Repartimientos de Málaga*, Málaga, 1985-2000, vol. II, fol. 486vº; vol. V, doc. 774. En adelante, citaré LR.

porque aún no tenía su *casa poblada*[9], probablemente porque el nacimiento de su hijo Luis, acaecido en 1495, demoró el traslado a Málaga de toda la familia.

Desde su llegada a Málaga, Fernando de Córdoba trabajó intensamente en la reactivación de la economía y en el desarrollo mercantil, convirtiéndose en uno de los mercaderes más poderosos del Reino de Granada. Su temprana participación en el negocio de la renta no sólo le reportaba unos beneficios inmediatos sino también ventajas en los circuitos comerciales, ya que desde la privilegiada posición de arrendador no era difícil controlar la producción y la comercialización de los productos más especulativos, entre ellos la fruta pasa de Málaga, muy demandada en los mercados europeos[10]. Fue tal el volumen de sus negocios y la solidez de su patrimonio, que en los inicios del reinado de Carlos I era uno de los principales repartidores y arrendadores de la Hacienda castellana en el Reino de Granada[11].

Si del grueso de sus negocios hay suficiente información[12], aún quedan muchos aspectos del universo familiar de Fernando de Córdoba que se desconocen, entre ellos su procedencia geográfica. Es cierto que su apellido da pie a pensar que procedía de Córdoba, pero no necesariamente era así; también es cierto que en los arrendamientos de la Hacienda castellana figuraba como vecino de la villa de Arjona (Jaén) cuando en realidad lo era de Málaga; y, en fin, sus tempranos vínculos económicos con Portugal y el hecho de que algunos miembros de su familia dominaran la lengua portuguesa hace pensar que en algún momento la familia había emigrado desde Castilla al vecino reino luso.

Hijo del doctor Bermejo, conocido en los círculos inquisitoriales y del que hasta el momento nada puedo aportar[13], el tratamiento otorgado a su padre es indicativo

[9] En enero de 1496, en efecto, la ciudad le obligaba a dar fianzas de que residiría con mujer e hijos durante diez años; de lo contrario, se le penalizaría a pagar 10.000 maravedís por año y todo el herbaje del ganado que hubiese metido en los términos de la ciudad: LR, vol. V, 255, doc. 774.
[10] LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., *El puerto de Málaga en la transición a los tiempos modernos*, Málaga, 1986; "Redes familiares y movilidad social en el negocio de la renta: el tándem Fernando de Córdoba-Rodrigo Álvarez de Madrid y los judeoconversos de Málaga", en A. GALÁN SÁNCHEZ (Ed.), *Fiscalidad y Sociedad en el Mediterráneo bajomedieval*, Univ. de Granada, en prensa.
[11] CARRETERO ZAMORA, J.M., "Los arrendadores de la Hacienda de Castilla en el siglo XVI (1517- 1525)", *Studia Historica. Historia Moderna*, 21, 1999, pp. 153-190.
[12] LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., "La oligarquía mercantil judeoconversa del Reino de Granada en época de los Reyes Católicos: la proyección internacional de los Córdoba-Torres", en M.-C. BARBAZZA y C. HEUSCH (Éds.), *Familles, Pouvoirs, Solidarités. Domaine méditerranéen et hispano-americain (XVe-XXe siècle)*, Montpellier, 2002, pp. 397-419.
[13] Archivo Histórico Nacional, Sección Inquisición, leg. 2.602, fols. 1-6.

de un reconocido nivel cultural. Además de pariente del doctor Juan Martínez -llamado también Juan Martínez de Santa Cruz-, médico de la ciudad de Córdoba condenado en 1497 a la hoguera por la Inquisición[14], Fernando de Córdoba era hermano de Lope de Córdoba, Luis de Córdoba y Alonso de Benavente, este último *persona que sabe y entiende la letra portuguesa*, y tenía varios sobrinos, entre ellos su estrecho colaborador Alonso Fernández de Córdoba[15]. Casado con Inés Fernández, cuando Fernando de Córdoba y su mujer fijaron definitivamente su residencia en Málaga a principios de 1496, el matrimonio tenía seis hijos varones, todos llevando, por razones que ignoro, el apellido Torres[16]: Diego, Alonso, Francisco, Juan, Luis y Gaspar, este último nacido probablemente en Málaga.

Unos años después, la existencia de la familia se vio seriamente alterada por la acción de la Inquisición, cuyas primeras actuaciones contra los judeoconversos del Reino de Granada que fueron detenidos por judaizar *y haberse apartado de la fe católica* se sitúan en los primeros meses del año 1502[17], si bien es cierto que se acentuaron de modo llamativo en la primavera de 1505 por obra de don Sancho de Rojas y el licenciado Diego Rodríguez Lucero, inquisidores del distrito de Córdoba, y coincidiendo sus actuaciones con la crisis política que se desencadenó a raíz de la muerte de la reina Isabel y la lucha por el trono entre Felipe I el Hermoso y el rey Católico.

Aquella embestida inquisitorial supuso para Fernando de Córdoba su detención y el secuestro de sus bienes, y es bastante probable que Fernando de Córdoba barruntase su inminente detención, pues es significativo que en diciembre de 1504 tanto él como su esposa vendieran por 170.000 maravedís a Diego Cordero y a su mujer Juana Fernández, vecinos de Málaga, la mitad de todos los heredamientos de casas, molinos de aceite, viñas, olivares, almendrales, higuerales, tierras de pan llevar y otros árboles de frutos y moreras, incluyendo los montes, valles y pastos, que el matrimonio poseía en la alquería de Benagalbón tras comprarlas al regidor

[14] LADERO QUESADA, M. Á., "Los conversos de Córdoba en 1497", *El Olivo*, XIII, 29/30, 1989, p. 199, registro724; LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., "La oligarquía mercantil judeoconversa del Reino de Granada en época de los Reyes Católicos…", p. 402; CABRERA SÁNCHEZ, M., *La Medicina en Córdoba durante el siglo XV*, Córdoba, 2002, pp. 69-86.

[15] LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., "El poder económico en Málaga: la familia Córdoba-Torres (1493-1538)", *Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI). Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, 1991, pp. 469-470.

[16] Los hijos de su hermano Lope de Córdoba, sin embargo, siguieron utilizando el apellido Córdoba.

[17] LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., "Los inicios de la Inquisición en Málaga y su obispado", *Chronica Nova*, 30, 2003-2004, pp. 213-236.

morisco Fernando de Málaga, hijo del difunto Alí Dordux, y en las que trabajaban esclavos de su propiedad[18].

Las arbitrariedades y tropelías cometidas por Lucero, y aprobadas por el Inquisidor General fray Diego de Deza, fueron denunciadas por ciudades y villas del distrito inquisitorial de Córdoba en memoriales dirigidos a la reina Juana y, poco después, a través de misiones diplomáticas enviadas a la Corte para entrevistarse con el rey Fernando. Por una y otra vía se solicitaba, sobre todo, que se procediera a una revisión de la actuación de los oficiales de la Inquisición con la esperanza de que la Corona, analizados los hechos, decretase la amnistía general y la devolución inmediata de bienes a los procesados, o ya a sus sucesores en el caso de los numerosos *relajados*. Las peticiones de los afectados las procuró contestar el cardenal Cisneros, Inquisidor General de Castilla desde el 7 de junio de 1507, convocando una Congregación General que revisara la actuación de los inquisidores. Las intensas sesiones de trabajo, que se iniciaron el 1 de junio de 1508, no finalizaron hasta primero de agosto de ese año, concluyéndose que había culpables que debían continuar en el castigo, e inocentes que debían ser liberados[19].

Mientras la Congregación General convocada por Cisneros decidía sobre el destino de los conversos procesados por la Inquisición, los Torres sufrieron la pérdida de su madre, que tal vez falleció víctima de la peste que azotó Málaga en 1507. En aquel entonces, el patrimonio acumulado por la familia, de acuerdo con el cálculo que hizo unos años después el propio Fernando de Córdoba para ordenar sus bienes y establecer el reparto correspondiente entre los hijos habidos con su primera mujer, ascendía a 10.000 ducados de oro (3.650.000 maravedís):

> "[...] por quanto al tienpo que fallesçió Inés Fernándes, mi legítima muger, madre de Alonso de Torres, Diego de Torres, Françisco de Torres, Juan de Torres, Luis de Torres y Gaspar de Torres, mis hijos, quedaron en mi poder bienes y valores en quantía de diez mil ducados de oro, de los quales mis hijos an de aver como herederos universales por muerte de su madre la mitad, que yo he tenido como administrador de sus bienes desde que la dicha Inés Fernándes murió hace doze años poco más o menos hasta agora, [...]"[20].

Esta cifra refleja el altísimo nivel de renta que disfrutaban los Torres,

[18] A(rchivo) H(istórico) P(rovincial) de M(álaga), leg. 5, 30-XII-1504.
[19] AZCONA, T. de, "La Inquisición española procesada por la Congregación General de 1508", en J. PÉREZ VILLANUEVA (Dir.), *La Inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, 1980, pp. 91-118.
[20] AHPM, leg. 37, fol. 324, 24-VI-1519.

superando con creces el nivel de riqueza de una familia rica-acomodada, cuyo nivel de rentas a finales del siglo XV se establecía en torno a los 55.000-60.000 maravedís[21].

Centrándome de nuevo en Málaga y en el año 1508, fueron meses aquellos, y los que se sucedieron una vez finalizada la Congregación General, de intensa actividad en las escribanías públicas de Málaga, en buena medida por la premura o el interés de los procesados por poner en orden sus haciendas, ya fuese suscribiendo o entregando los bienes dotales de las hijas, ya saldando, reclamando o asumiendo deudas, ya vendiendo o hipotecando bienes rústicos y urbanos para hacer frente a la inminente situación que se les avecinaba una vez finalizaran los procesos, o ya incluso testando o modificando la última voluntad mediante codicilos. Desde los primeros días del mes de marzo de 1509 ya se sabía la suerte que habían corrido los procesados: la mayor parte de nuestros mercaderes y/o sus mujeres, entre ellos Fernando de Córdoba, fue absuelta *ab instancia* aunque penitenciada en pecunia por perjurio.

Nada se dice en la documentación consultada sobre la cuantía de las penas impuestas a los sentenciados, cuyo monto se establecía aplicando un porcentaje fijo sobre los bienes del *reconciliado* de acuerdo con la gravedad del delito[22]. Sea lo que fuere, todos los *reconciliados* sufrieron un menoscabo económico que incidió de manera distinta según la pena fijada, el patrimonio que declaraban y el número de miembros penalizados en el seno del grupo familiar, sin olvidar que el agravante de reincidente en herejía merecía las penas más duras. Pero, en general, los mercaderes *reconciliados* no tardaron mucho tiempo en remontar el menoscabo sufrido, entre ellos Fernando de Córdoba, que una vez alzado el embargo inquisitorial que pesaba sobre sus bienes con el preceptivo aval de personas abonadas, fue recibiendo las cuentas de sus *secrestadores* ayudado en estos quehaceres por sus hijos Diego y Alonso de Torres, de modo que en el plazo de dos años ya se había recuperado totalmente e intentaba hacerse de nuevo con las casas y tiendas que poseía en la ciudad y que le habían sido confiscadas por la Inquisición de Córdoba[23].

Las inversiones en la compra de bienes rústicos y urbanos, y sobre todo los préstamos hipotecarios, fueron habituales entre los judeoconversos, y

[21] CARRASCO, R., "Solidaridades judeoconversas y sociedad local", en *Inquisición y conversos*. III Curso de Cultura Hispano-Judía y Sefardí, Toledo, 1994, pp. 68-70.

[22] En el obispado de Cádiz, por ejemplo, las multas sobre bienes de penitenciados fueron del 50 por 100 en casos *gravísimos*, 35 a 40 si fuese *gravior*, 25 el *gravis* y 20 el *levis*: LADERO QUESADA, M.Á., "Los judeoconversos andaluces", p. 39.

[23] AHPM., leg. 13, 26-I-1511.

particularmente en Fernando de Córdoba, lo que justifica el respetable patrimonio inmobiliario que fue acumulando en Málaga, patrimonio que sin lugar a dudas era un mero indicativo de la considerable fortuna que poseía dispersa por muchos otros lugares y que le permitió remontar sin grandes dificultades el menoscabo económico de su *reconciliación* con la fe católica y, más aún, participar en la costosa composición que negociaron los judeoconversos de Andalucía con el rey Fernando para así conseguir su habilitación y la de su descendencia, ya que sin la mácula de la apostasía tanto ellos como sus descendientes podían seguir desempeñando cargos públicos y promocionarse socialmente, ya fuese ocupando cargos de relevancia en la Corte y en la Iglesia, ya mediante la compraventa negociada de magistraturas[24].

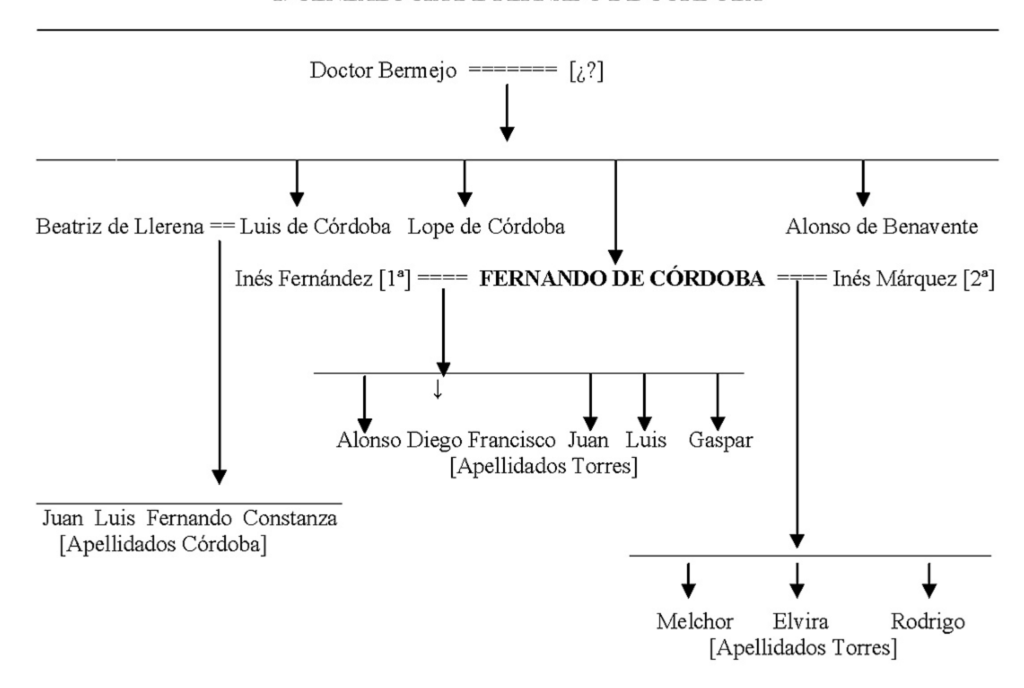
En septiembre de 1514 Fernando de Córdoba ya había contraído segundas nupcias con la judeoconversa Inés Márquez[25], que no había aportado dote alguna al matrimonio, según se infiere de la declaración que en esa fecha ella había suscrito ante notario:

> "[…] porque yo a su poder no lievo ni él conmigo resçibe ni ha de resçibir bienes ningunos ni otras cosas ni dote ni cabdal, ni yo lo tengo para lo levar a su poder, antes él de virtud, por me onrrar, me resçibió e quiso e escogió por muger e quiere contraer e ejecutar conmigo matrimonio como dicho es sin pedir ni resçibir ni demandar conmigo dote ninguna. E porque el dicho Fernando de Cordoua antes de que se quisiera casar conmigo y ahora es notorio que tenía e tiene muy gruesa hazienda y muchos bienes muebles e raízes, semovientes e mercaderías e rezio trato […]"[26].

Cinco años después, cuando en junio de 1519 Fernando de Córdoba procedió a ordenar su herencia, ya era padre de otros tres hijos, todos ellos de poca edad, llamados Melchor, Elvira y Rodrigo, nacidos de su segundo matrimonio. En este momento de su vida, como él mismo declaró, era *honbre de mucha edad e quiero dejar de tratar e retraerme con lo que tengo,* aunque aún vivió unos años más, figurando ya difunto en septiembre de 1523. Era parroquiano de San Juan, pero fue enterrado en el monasterio de franciscanos observantes de San Luis el Real como había dejado

[24] LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., "Composiciones y habilitaciones de los judeoconversos del Reino de Granada", en A. MALPICA CUELLO, R.G. PEINADO SANTAELLA y A. FÁBREGAS GARCÍA (Eds.), *Historia de Andalucía VII Coloquio*, Granada, en prensa.
[25] Hija del mercader Alonso de Córdoba y de Beatriz Márquez, vecinos de Málaga, sus padres fueron procesados por la Inquisición en distintas ocasiones: LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., "Redes familiares y movilidad social en el negocio de la renta: el tándem Fernando de Córdoba-Rodrigo Álvarez de Madrid y los judeoconversos de Málaga", en prensa.
[26] AHPM, leg. 25, fol. 403, 20-IX-1514.

dispuesto, en la capilla de los Ángeles que allí tenía, cuyo retablo de madera de borne y castaño Fernando de Córdoba había encargado en noviembre de 1516 a Nicolás Tiller, afamado entallador de Picardía, que debía *ser labrada al romano conforme a la dicha muestra de pergamino* y estar acabada para San Juan de junio del siguiente año, comprometiéndose a pagar nuestro mercader por aquella obra del más puro estilo renacentista 30.000 maravedís[27]. Años después, en enero de 1535, aquel recinto se amplió porque el padre provincial hizo gracia y donación a los hijos y herederos de Fernando de Córdoba, *por la singular devoçión que tuuieron sus padres al monasterio y convento de San Françisco*, del coro situado encima de la capilla para el servicio de los oficios, quedando a cargo de los Torres su reparo[28].



[27] LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., *El puerto de Málaga…*, pp. 234-235. El contrato suscrito con Nicolás Tiller en VALENZUELA ROBLES, Mª C., "Documentos para la historia del arte en Málaga en época de los Reyes Católicos", *Boletín de Arte*, 15, 1994, pp. 348-350.

[28] AHPM, leg. 68, 19-I-1535; CAMACHO, R. y MIRÓ, A., "Importaciones italianas en España en el siglo XVI: el sepulcro de D. Luis de Torres, arzobispo de Salerno, en la Catedral de Málaga", *Boletín de Arte*, 6, 1985, p. 106. Asimismo, las excelentes aportaciones sobre el mecenazgo religioso y artístico de los Torres de SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Francisco de Asís, centro de un microcosmo. Iconografía de la iglesia del antiguo convento de los Ángeles, en Málaga", en M. PELÁEZ DEL ROSAL (Dir.), III Curso de Verano *El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y la historia del arte andaluz*, Córdoba, 1999, pp. 237-270.

Sin duda alguna, Fernando de Córdoba murió con la satisfacción de dejar a sus herederos un patrimonio más que respetable y, sobre todo, habilitados para integrarse plenamente en los círculos de poder de la sociedad cristiana vieja, como así hicieron. Pero es posible que no llegara a sospechar el prestigio y la proyección internacional que iba a alcanzar su linaje y que, incluso, algunos de sus miembros entroncasen con la nueva nobleza (marqueses Dragonetti-de Torres, condes de Miraflores de los Ángeles).

2. La amplia descendencia del mercader Fernando de Córdoba.

De los seis hijos que tuvieron Fernando de Córdoba e Inés Fernández, los dos mayores -Alonso y Diego- fueron mercaderes al igual que su padre, trabajando codo a codo con él en su vasto emporio mercantil. Es posible que antes de fallecer Fernando de Córdoba su hijo **Alonso de Torres** ya se hubiera establecido de modo permanente en Lisboa donde, a tenor de la información que aportó años después su sobrino Domingo de Torres desde La Española, era *caballero del hábito de Cristo* y *persona de quien el señor rey don Juan de Portugal hacía mucho caudal y ocupaba en cosas graves de su servicio*. De ser cierta esta información, no es descabellado pensar que hubiese sido él quien animó a su hermano Diego a establecerse también en la capital lusa.

En cualquier caso, lo que sí es cierto es que **Diego de Torres**, una vez fallecido el padre y repartida la herencia, abandonó Castilla para establecerse definitivamente en el vecino reino de Portugal. Efectivamente, casado desde el año 1503 con Elvira Suárez, hija del poderoso mercader judeoconverso Pedro del Alcázar y de Beatriz Suárez, vecinos de Sevilla[29], a finales de 1526 dejaba Málaga para fijar su residencia en la ciudad de Lisboa aunque, respetando la voluntad de su difunto padre, siguió administrando como tutor y curador la herencia de sus hermanastros[30]. De los muchos negocios que emprendió Diego de Torres desde la capital lisboeta, cabe reseñar la compañía comercial que formó en 1528 para comerciar con el pastel de las Azores, producto muy demandado en los centros textiles europeos, de la que poseía los dos tercios[31].

[29] Ella aportó al matrimonio una dote de 200.000 maravedís, recibiendo en concepto de arras 100.000 maravedís, según consta en la carta dotal que se suscribió en Sevilla el 22 de febrero de 1503: GIL, J., *Los conversos y la Inquisición sevillana*, tomo III, p. 204.
[30] AHPM, leg. 42, 1-XII-1526.
[31] GIL, J., *Los conversos y la Inquisición sevillana*, tomo I, p. 110.

Tres años después, en enero de 1531, Diego de Torres entregaba a su hermano el clérigo Francisco de Torres, que se había desplazado a Lisboa, una escritura en letra portuguesa apoderando tanto a Francisco de Torres como a su otro hermano Juan de Torres, que residían en Málaga, para que resolvieran la tutoría de sus hermanastros:

> "En la ciudad de Lisboa, en la rua de las Esteras, en las casas de la morada de Diego de Torres, mercader. [...] hasta ahora yo he tenido el cargo de tutor y curador de Melchor, de Elvira y de Rodrigo, mis medios hermanos, huérfanos, hijos de Fernando de Córdoba, mi padre, que Dios tiene, y de Inés Márquez, su postrimera mujer, y como tutor y curador administré y regí la hacienda de los dichos mis medios hermanos. Pero ahora, como soy vecino y morador en Lisboa y estoy muy ocupado en regir mi propia hacienda y no puedo administrar la hacienda de los dichos mis medio hermanos, que está en Castilla y en otras partes remotas, otorgo mi poder a Francisco de Torres, presbítero, y a Juan de Torres, regidor en Málaga, mis hermanos, moradores en Málaga [...]"[32].

Nada más puedo aportar sobre Diego de Torres salvo que cuando falleció, su viuda contrajo segundas nupcias con Juan de Gallegos, vecino de Sevilla[33].

Si los dos hijos mayores de Fernando de Córdoba fueron esencialmente mercaderes, Francisco y Luis optaron por la carrera eclesiástica. Por lo que respecta a **Francisco de Torres**, que fue clérigo presbítero de la Iglesia de Málaga y beneficiado de las cuatro iglesias de Antequera[34], residió siempre en Málaga, administrando el respetable patrimonio que había heredado e invirtiendo en ocasiones cantidades llamativas en el negocio de la renta[35]. Su acomodada posición le permitía ser generoso con su familia, como ocurrió en febrero de 1535, cuando dotó a su sobrina Elena de la Cruz con 75.000 maravedís, amén de ropa y otros objetos, porque iba a ingresar de monja en el monasterio de Santa María de la Paz de Málaga, sin indicarse en el documento de quién era hija[36].

---

[32] La escritura, que fue traducida al castellano por Alonso de Benavente y Francisco de Santagadea, tío y primo, respectivamente, de los Torres, la presentó en junio de ese mismo año Francisco de Torres al alcalde mayor de Málaga. Quedó como tutora de los menores su madre Inés Márquez, *postrimera* mujer de Fernando de Córdoba: AHPM, leg. 42, 20-VI-1531, 25-VI-1531, respectivamente.
[33] GIL, J., *Los conversos...*, tomo III, p. 204.
[34] LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., El poder económico en Málaga...", p. 467.
[35] En octubre de 1526, por ejemplo, Francisco de Torres y su hermano Juan de Torres otorgaron poder a Luis de Monzón, vecino de Madrid, para que en sus nombres obligara cualesquier rentas pertenecientes a la Corona, ya de Málaga o de otras partes, por un valor de 3.000 ducados: AHPM, leg. 41, 6-X-1526.
[36] AHPM, leg. 68, 8-II-1535.

Luis de Torres, por el contrario, que también había heredado una respetable fortuna que le administraba su hermano Diego de Torres[37], pasó la mayor parte de su existencia en Italia. Sin duda alguna, en su brillante carrera eclesiástica mucho tuvo que ver el licenciado Gonzalo Fernández de Ávila, chantre y provisor de Málaga, y sobrino del primer obispo de Málaga don Pedro de Toledo, que a raíz de la embestida inquisitorial que se vivía en el Reino de Granada tomó la decisión de emprender viaje a Roma, iniciando de este modo un largo exilio en Italia del que ya no retornaría. Efectivamente, el 2 de abril de 1507 se embarcaba en Málaga para no volver jamás. En la corte de Roma tuvo la suerte de que don César de Riario, patriarca de Alejandría y cuarto obispo malacitano (1519-1540), le nombrara su familiar. Murió en Roma en 1527 y dejó por su heredero universal al clérigo Luis de Torres, su familiar[38].

Ignoro si Luis de Torres embarcó para Italia con el licenciado Gonzalo Fernández de Ávila o lo hizo después. La primera noticia que he encontrado de su estancia en la corte de Roma como familiar del susodicho licenciado data de junio de 1520, cuando Luis de Torres tenía 25 años[39]. Desde el año 1524 desempeña el cargo de escritor de breves apostólicas y de secretario de su santidad el papa Farnesio, Paulo III, recibiendo el tratamiento de *noble señor*, hasta que en diciembre de 1548 fue nombrado obispo de Salerno y, tres meses después, culminaba su carrera eclesiástica con su nombramiento de arzobispo de Salerno por presentación de Carlos I, aunque gobernó la sede sin siquiera residirla[40.] Falleció el 13 de agosto de 1553 en Roma a la edad de 58 años[41]. Cabe añadir que por expreso deseo suyo, sus restos fueron trasladados a Málaga por su sobrino homónimo Luis de Torres II y depositados en la capilla funeraria que bajo la advocación de Santa María de los Ángeles poseía la familia en la catedral nueva, conocida después como capilla de San Francisco, donde también reposan los restos de Luis de Torres II[42].

---

37 AHPM, leg. 42, 9-IX-1531.

38 SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J., *Real Patronato de Granada. El arzobispo Talavera, la Iglesia y el Estado Moderno (1485-1516)*, Granada, 1985, 261-262; "El testamento de Pedro de Toledo, obispo de Málaga (1487-1499) y la declaración de su albacea, fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada (1493-1507)", *Baetica*, 28-II, 2006, p. 379.

39 LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., "El poder económico en Málaga…", p. 467, nota 29.

40 SOTO ARTUÑEDO, W., "La familia malagueña 'De Torres' y la Iglesia", *Isla de Arriarán*, XIX, 2002, p. 10.

41 Sus restos mortales fueron trasladados a Málaga por su sobrino homónimo y descansan en la Catedral, en la capilla de San Francisco, en cuya lápida sepulcral se reseña sucintamente su biografía. Sobre el sepulcro de Luis de Torres, CAMACHO, R. / MIRÓ, A., "Importaciones italianas en España en el siglo XVI: el sepulcro de D. Luis de Torres, arzobispo de Salerno, en la Catedral de Málaga", pp. 94-95.

42 Sobre las desavenencias de los Torres con el cabildo catedralicio, con toda probabilidad por la decisión de inhumar en la capilla de San Francisco los restos de los antiguos beneficiados de la vieja catedral, lo que conllevó

Otro de los hijos de Fernando de Córdoba e Inés Fernández fue **Juan de Torres**, que se inclinó por la carrera político-administrativa, accediendo a una regiduría dos años antes del fallecimiento de su padre, el 28 de mayo de 1521, y detentando el título de comendador de la Orden de Santiago[43]. Había contraído matrimonio con Catalina de la Vega, hija de Francisco de Haya y de Isabel de la Vega, y nieta por línea paterna del mercader Juancho de Haya, avecindado en Málaga al poco de incorporarse la ciudad a Castilla[44]. De esta unión nacieron seis hijos, que recibieron una exquisita formación humanista con preceptores formados en Italia y contratados por el regidor, en particular Juan de Vilches[45].

Fueron los descendientes del regidor Juan de Torres quienes mejor perpetuaron en Málaga el linaje de los Torres[46], sobre todo el primogénito Diego de Torres de la Vega, que fue un sólido escritor de poesía neolatina en sus años de juventud. Titular del mayorazgo fundado por sus padres, contrajo matrimonio con Marina Ponce de León y fue regidor perpetuo de Málaga desde abril de 1558[47], sin olvidar que su hermano Fernando inició la rama italiana del linaje, que se perpetuó en los marqueses Dragonetti-de Torres, a partir de su matrimonio con Pantasilea Sanguigni[48].

---

el desinterés de los Torres a ornamentarla con la magnificencia acorde a su linaje, véase el exhaustivo estudio de SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Un mecenazgo renacentista frustrado: la capilla de San Francisco de la Catedral de Málaga", en M. PELÁEZ DEL ROSAL (Dir.), VI Curso de Verano *El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y la historia del arte andaluz*, Córdoba, 2001, pp. 145-178.

[43] La merced del oficio a su favor, por renuncia de Francisco de Villalobos, fue otorgada en Torquemada el 28 de mayo de 1521: PEREIRO BARBERO, P., *Vida cotidiana y élite local: Málaga a mediados del Siglo de* Oro, Málaga, 1987, p. 153; YBÁÑEZ WORBOYS, P., "Las Regidurías malagueñas en la primera mitad del Quinientos", *Baetica*, 21, 1999, p. 399. Juan de Torres detentó el oficio hasta mayo de 1561, momento en que renunció la regiduría a favor de Cristóbal de Córdoba porque *por injustas causas* se veía impedido para desempeñar sus funciones: AHPM, leg. 264, 20-XI-1561.

[44] LR, vol. I, fols. 37vº, 257, 269vº.

[45] TALAVERA ESTESO, F. "Escritores humanistas en la Málaga del XVI", en F. WULFF ALONSO/ R. CHENOLL ALFARO / I. PÉREZ LÓPEZ (Eds.), *La tradición clásica en Málaga. (Siglos XVI-XXI)*, Málaga, 2005, pp. 255-278.

[46] Hijos varones de Juan de Torres y Catalina de la Vega fueron: Diego de Torres, Fernando de Torres, Francisco de Torres, Luis de Torres y Alonso de Torres. Salvo Diego de Torres, que siguió los pasos de su padre, el resto de los hijos se promocionó a través de la Iglesia: Fernando de Torres, con el tratamiento de magnífico señor, fue secretario de su santidad y comendador de la Orden de Santiago; Francisco de Torres, arcediano de Vélez-Málaga; Luis de Torres, nacido en 1533, fue arzobispo de Monreal; y Alonso de Torres, canónigo y tesorero de la Catedral de Málaga: LÓPEZ BELTRÁN, Mª T., "El poder económico en Málaga ...", p. 468. El matrimonio también tuvo una hija llamada Margarita de Torres: SOTO ARTUÑEDO, W., "La familia malagueña ...", pp. 185-186.

[47] Su hijo Juan de Torres de la Vega Ponce de León consiguió el título de conde de Miraflores de los Ángeles en 1639: SOTO ARTUÑEDO, W., "La familia malagueña ...", p. 164.

[48] SOTO ARTUÑEDO, W., "La familia malagueña ...", pp. 180-183.

Cabe añadir que al igual que hiciera su padre, el regidor Diego de Torres de la Vega también procuró que sus hijos adquirieran una sólida formación humanista de la mano de Juan de Valencia, profesor de gramática que regentaba la escuela catedralicia de Málaga en los años cuarenta del siglo XVI[49] . Fue con él, además, cuando se iniciaron las gestiones pertinentes para que la parcela que los Torres poseían extramuros de la ciudad, en el paraje de Miraflores, pudiera aplicarse a una comunidad de *frailes descalzos o capuchinos*, aunque hasta 1593 no concluyeron las obras de este nuevo convento franciscano de Miraflores de los Ángeles, que se convirtió en el tercer espacio del mecenazgo religioso promovido por el influyente linaje de los Torres[50].

Finalmente, de **Gaspar de Torres**, que tal vez pudo nacer en Málaga, hay constancia documental de que en 1535 ya era vecino de Sevilla, detentando el oficio de jurado[51]. Casado con doña María del Castillo, vecina de Sevilla, Gaspar de Torres tenía importantes intereses mercantiles en La Española, sobre todo en lo referente al tráfico de esclavos, pues en 1536 se desplazó a la Corte en compañía de Alonso Caballero para intentar conseguir una concesión monopolista en el envío de esclavos a las Indias, pretensión que al parecer no consiguió[52].

Sabemos, además, que en 1538 Gaspar de Torres había fletado una nave portuguesa a un armador de Guinea para que fuese a Santo Domingo donde, una vez cargada de azúcar, retornara al puerto de Sevilla, pero la nave acabó desviando su rumbo a Portugal a causa de las tempestades[53].

Con toda seguridad, aquella nave había partido de Guinea cargada de esclavos negros bozales porque por esa fecha Gaspar de Torres ya era uno de los mayores traficantes de esclavos negros capturados en África occidental y gran parte del golfo de Guinea, que luego eran pasados a las Indias, negocio en el que continuó

---

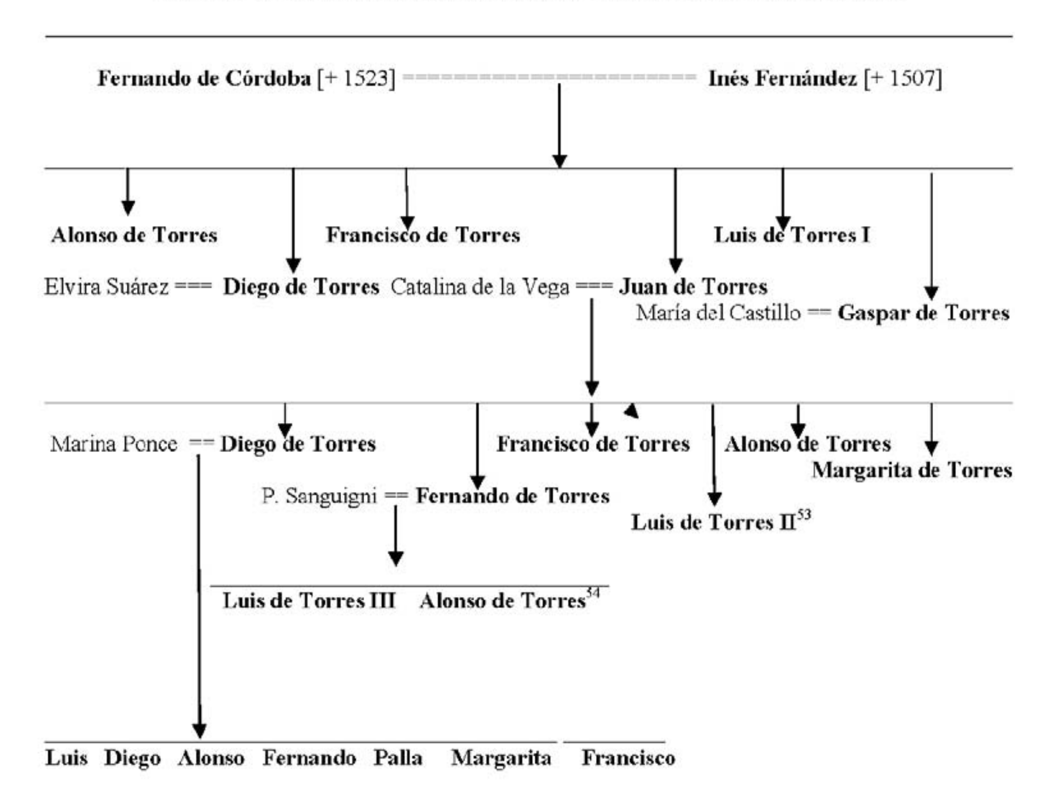
49 TALAVERA ESTESO, F., "Algunos escritores neolatinos del entorno malagueño de los siglos XVI y XVII", en J.M. MAESTRE y J. PASCUAL BAREA (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, I.2, Cádiz, 1993, pp. 1059-1070.

50 RÁMIREZ GONZÁLEZ, S., *Los conventos franciscanos de la provincia de Málaga. Presencia y memoria histórica*, Málaga, 2009, pp. 151-173.

51 CORTÉS LÓPEZ, J.L., "1544-1550: el período más prolífico en la exportación de esclavos durante el S. XVI. Análisis de un interesante documento extraído del Archivo de Simancas", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Hª Moderna*, t. 8, 1995, pp. 63-86.

52 CORTÉS LÓPEZ, J.L., "1544-1550: el período más prolífico en la exportación de esclavos durante el S. XVI…", p. 68.

53 Así constaba en la carta, escrita en portugués, que en 1540 Gaspar de Torres hizo traducir al castellano ante escribano público de Sevilla: GIL, J., *Los conversos y la Inquisición sevillana*, tomo V, p. 418.



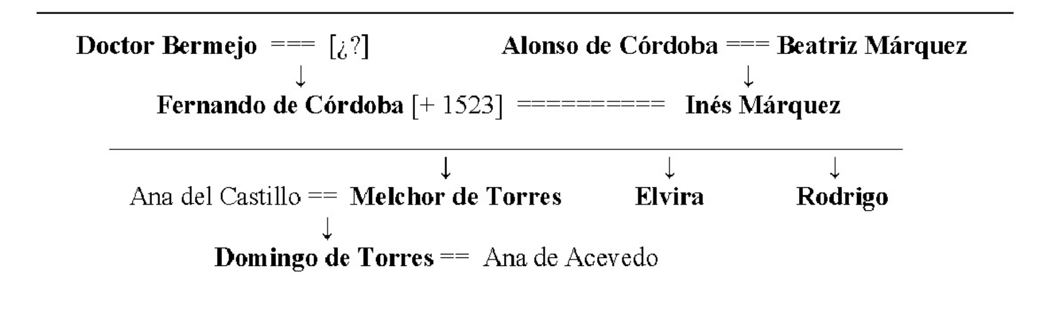
invirtiendo buena parte de su fortuna en años sucesivos. Efectivamente, desde 1545 a 1550 obtiene licencias todos los años para exportar esclavos negros a Indias, contabilizando él solo el envío de 2.317 esclavos, comprados muchos de ellos en la isla de Santo Tomé porque los precios eran más bajos[54].

La importación de esclavos negros en La Española estaba estrechamente ligada a la pujante industria azucarera por lo que es factible que los esclavos que enviaba Gaspar de Torres a Santo Domingo fueran consignados a su hermanastro Melchor de Torres, que por aquel entonces ya residía en La Española, donde era uno de los productores de azúcar más ricos de la isla, como se verá.

[54] CORTÉS LÓPEZ, J.L., "1544-1550: el período más prolífico en la exportación de esclavos durante el S. XVI…", pp. 68, 72.

Además de los seis hijos varones que tuvo con su primera mujer, en la amplia descendencia del mercader Fernando de Córdoba hay que contemplar, asimismo, a los tres últimos hijos que tuvo con su segunda mujer Inés Márquez: **Melchor**, **Elvira** y **Rodrigo**, aún menores de edad en 1531. Hasta el momento, del único de ellos del que poseo alguna información es de **Melchor de Torres**, a través del cual se instauró en La Española la rama indiana de los Torres. Es posible que el interés de Melchor de Torres por La Española fuera resultado de la herencia que recibió, dado que tanto él como sus hermanos habían heredado de su padre una respetable hacienda no sólo en Castilla, sino también *en otras partes remotas*, expresión esta última que da pie a pensar que Fernando de Córdoba se había aventurado en la empresa colonizadora de Indias, extendiendo su emporio mercantil hasta la isla de La Española.

III. ASCENDENCIA PATERNA DEL CAPITÁN DOMINGO DE TORRES



En cualquier caso, por la información que aportaba su hijo el capitán Domingo de Torres en 1609, sabemos que Melchor de Torres había contraído matrimonio en Sevilla con Ana del Castillo, hija de Juan Bautista de Berrio y, tal vez, emparentada en algún grado con la mujer de su hermanastro Gaspar de Torres; asimismo, que fue alcalde ordinario en la ciudad de Santo Domingo, *que es el oficio más preeminente que hay en ella después de la Real Audiencia*, y que después detentó el cargo de alcalde de la Santa Hermandad de la susodicha ciudad, habiendo sido:

> "[…] hombre muy principal en esta ciudad y sustentó en ella casa muy populosa con grande ostentación de criados españoles y algunos de ellos hijodalgo, y con gran servicio de esclavos y esclavas dentro de su casa"[55].

55 AGI, Santo Domingo 18, Número 21, IIII.

Propietario de tres trapiches de azúcar en los que trabajaban un millar de esclavos, Melchor de Torres no desmereció dentro de su linaje puesto que, además de formar parte de la élite dirigente, fue uno de los más ricos hacendados de la isla, como así exponía su hijo Domingo de Torres, que procurando no perder esa relevancia contrajo matrimonio con Ana de Azevedo, hija de Baltasar García, que había sido alcalde ordinario y después regidor de Santo Domingo de La Española:

> "Item, si saben que el dicho Melchor de Torres fue hombre de los más ricos y caudalosos que hubo en toda esta isla Española y aun en las Indias porque tuvo tres ingenios poderosos de moler azúcar y entre ellos mil esclavos y muchos criados blancos que servían de mayordomos y otros oficios, y también tuvo muchos hatos de vacas y ovejas con gran suma y cantidad de ganado en número de setenta u ochenta mil reses, de todas las cuales haciendas sacaba en cada un año grandísima cantidad de frutos y aprovechamientos, así de azúcares como de cueros, que vendía y se llevaban a los reinos de Castilla, de los cuales resultaba grandes aprovechamientos a los derechos reales"[56].

[56] AGI, Santo Domingo 18, Número 21, V.

Lujo, ostentación y poder. A propósito de la casa marquesal de los Vélez[1]

Mª del Mar Nicolás Martínez
Universidad de Almería

Resumen: *La figura de Don Pedro Fajardo Chacón, I marqués de los Vélez, constructor del castillo-palacio de Vélez Blanco y de parte de la capilla de San Lucas en la Catedral de Murcia, suscita en la actualidad un gran interés como promotor e introductor del arte del Renacimiento en España. En este trabajo se hace referencia a tal labor, que tuvo su continuación, dentro de la actividad del patronazgo artístico, en las personas que le sucedieron en el título a lo largo de los siglos XVI y XVII, en particular, Don Fernando Joaquín Fajardo, VI Marqués de los Vélez y Virrey de Nápoles, uno de los mayores coleccionistas de pinturas de Luca Giordano en España.*
Palabras clave: *Arte renacentista; Arte barroco; Arquitectura; Escultura; Pintura; Patronazgo.*

Abstract: *The figure of Don Pedro Fajardo C., Ist Marquis de los Vélez, who built the palace-castle of Vélez Blanco and part of the chapel of St. Luke in the Cathedral of Murcia, currently raises great interest as a promoter and pioneer of the Renaissance Art in Spain. This paper (essay) refers to such work, which was continued within the activity of Art patronage by those who succeeded him in title over the XVIth and XVIIth centuries, in particular Don Fernando Joaquin Fajardo, VIth Marquis de los Vélez and Viceroy of Naples, one of the biggest collectors of paintings by Luca Giordano in Spain.*
Key words: *Renaissance art; Baroque, art; Architecture; Sculpture; Painting; Patronage.*

El 12 de septiembre de 1507 la reina doña Juana de Castilla otorgaba a don Pedro Fajardo Chacón (1478/9-1546), adelantado mayor del Reino de Murcia, por "…los muchos, e buenos e leales serviçios que me aveys fecho…" el título de "…

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", refer. HAR2009-12095, Subprograma Arte y de la Acción Complementaria "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", refer. HAR 2010-09816-E.

Marqués de Véliz el Blanco…", merced concedida por medio de una cédula firmada por su padre, el rey don Fernando el Católico, en la villa burgalesa de Santa María del Campo[2]. El topónimo "Véliz el Blanco" designa lo que entonces era una pequeña villa, hoy conocida como Vélez Blanco, convertida en la cabecera del señorío que don Pedro Fajardo había logrado formar en el extremo oriental del Reino de Granada, constituido por diversos lugares de las sierras de María y de las Estancias, valle del río Almanzora y sierra de Filabres, en la actual provincia de Almería[3], además de por las villas del adelantamiento murciano de Alhama, Librilla, Molina y Mula. En aquel recóndito lugar, un núcleo de población alejado de los centros de poder e influencias a principios del Quinientos, don Pedro Fajardo mandó erigir un castillo-palacio -unánimemente considerado entre las más destacadas construcciones en su género del Sudeste peninsular y una de las primeras en incorporar el estilo renacentista italiano-, que convirtió en su residencia principal y en el escenario de una pequeña corte señorial que tuvo el honor de alojar, por ejemplo, a la emperatriz Isabel de Portugal durante un viaje realizado por ésta a tierras levantinas, según se relata en la correspondencia del citado marqués[4].

Don Pedro Fajardo, personaje que encarna de manera casi ejemplar el ideal de príncipe renacentista, de carácter altivo, formación humanista, hábil en el manejo de las armas, despiadado con sus enemigos y diplomático artero en la política y en el gobierno de sus estados, fue el primogénito y heredero de doña Luisa Fajardo Manrique, II señora de Cartagena y IV de Mula, y de don Juan Chacón Alvarnáez (1452?-1503), adelantado y capitán general del Reino de Murcia tras suceder a su suegro, don Pedro Fajardo y Quesada, en dichos cargos[5]. El que luego sería I marqués de los Vélez se educó en la corte isabelina bajo la tutela del humanista lombardo Pedro Mártir de Anglería -que lo define en su correspondencia como un hombre

[2] Archivo General de Simancas. Registro General del Sello, IX-1507, f.1r/v.

[3] TORRES FERNÁNDEZ, Mª del Rosario: "El tesoro perdido de los Vélez", *UAL. Siglo XXI* nº 31, Universidad de Almería, 2007, pp. 22-27. El señorío almeriense estaba formado por las villas de Vélez Blanco, Vélez Rubio, María, Cantoria, Albox, Partaloa, Oria, Arboleas, Albanchez, Benitagla, Cuevas y Portilla. Por otra parte, agradezco sinceramente a la profesora Mª del Rosario Torres Fernández la ayuda que me ha prestado en la redacción de este trabajo.

[4] Ibídem, pág.22.

[5] De la unión matrimonial entre don Juan Chacón y doña Luisa Fajardo, celebrada en 1477, nacieron siete hijos que, por exigencia de los mayorazgos, alternaron sus apellidos. Estos fueron: Pedro Fajardo Chacón y, Gonzalo, Fernando, Juan, Antonio, Isabel y Leonor Chacón Manrique. Del segundo matrimonio habido entre don Juan y doña Inés Manrique de Lara, celebrado el 24 de noviembre de 1491, nacieron otros siete hijos: Rodrigo Manrique Chacón; Miguel, María, Francisca Margarita y Catalina Chacón Manrique y, Magdalena Acuña, por el apellido de su abuela materna, la condesa de Paredes de Nava.

"elegante, amable, liberal (y) espléndido"-[6], circunstancia que le permitió aprender latín, que hablaba y escribía correctamente, como lo demuestra el epistolario que mantuvo con su maestro compuesto por más de doscientas cartas redactadas en esta lengua[7], además de formarse en retórica, filosofía, astronomía e historia, y desarrollar un notable interés por la música, la literatura y la arquitectura. Prueba de lo dicho es la calidad que tuvo la magnífica biblioteca del palacio de Vélez Blanco que contó, por ejemplo, con "tres libros grandes encuadernados… que son Tolomeos… un libro pequeño de mano que trata sobre el arte de navegar… la Coronica (sic) de Hispania en romance que son las cuatro partes que mandó componer el rey don Pedro… un libro de unas pinturas romanas… (otro) libro de pinturas sobre la hazaña de su señoría… (y) un libro de figuras desde el nacimiento de Adán hasta el rey don Alonso…", entre otros importantes títulos[8].

Sobre la manera en que este noble señor protegió y favoreció el arte como eficaz modo de afirmar su poder y prestigio ante súbditos e iguales, estrategia también seguida por el resto de los titulares de la casa marquesal de los Vélez -cuyo título de nobleza se perpetúo por vía directa masculina hasta el año de 1693, fecha de la muerte de don Fernando Joaquín Fajardo Álvarez de Toledo (1635-1693), VI marqués de los Vélez, el cual, respecto a no tener descendencia legítima en ninguna de sus dos uniones matrimoniales, fue sucedido en todas sus casas, estados y mayorazgos por su hermana, doña María Teresa Fajardo (1644-1713), VII marquesa de los Vélez y duquesa de Montalto-, trata este trabajo, que se incluye en el marco del

[6] BELDA NAVARRO, Cristóbal. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia: De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editorial Regional de Murcia, 2006, pág. 170.

[7] MARAÑÓN, Gregorio: *Los tres Vélez. Una historia de todos los tiempos*. Madrid, Espasa Calpe, 1960, págs. 37-74.

[8] Sobre este inventario de libros, mandado redactar por don Luis Fajardo de la Cueva, II marqués de los Vélez, a la muerte de su padre, véase: ROTH, Diezmar: "Las propiedades del marqués y Vélez Blanco a mediados del siglo XVI", en LENTISCO PUCHE, José D (Coord): *El castillo de Vélez Blanco. 1506-2006. Imagen y Memoria.* Almería, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía/Centro de Estudios Velezanos, 2007, págs. 62-81. Esta importante biblioteca se vio notablemente incrementada durante los años de los señoríos del II y III marqués de los Vélez. En la tasación de bienes de éste último, llevada a cabo a partir del 23 de abril de 1579, ante el notario Francisco de Quintana, se registran un total de 1.100 libros que fueron tasados en 10.859 reales por Blas de Robles y Francisco López, libreros de Madrid. De la importancia de estos volúmenes da cuenta el hecho de que el propio Felipe II adquirió en almoneda pública un total de 468 ejemplares para la biblioteca de El Escorial, mientras que un lote de 101 tomos fue comprado para el Colegio Imperial de los Jesuitas en Madrid. Otros compradores fueron, el arcediano de Toledo y el ministro Juan de Idiáquez. Sobre este particular, debe consultarse: ROTH, Diezmar: "La subasta de bienes del III Marqués de los Vélez, con especial atención a su biblioteca", *Revista Velezana* nº 18, Vélez Rubio (Almería), 1999, págs. 39-48. También, RODRÍGUEZ PÉREZ, Raimundo. HERNÁNDEZ FRANCO, Juan: *Memorial de la Calidad y Servicios de la Casa de Fajardo, Marqueses de los Vélez. Obra inédita del genealogista Salazar y Castro*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2008, pág. 133.

proyecto de investigación "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión"[9], y en donde se pretende reseñar algunos de estos programas artísticos, casi siempre regidos por el gusto italianizante de sus promotores, dadas las estrechas relaciones que mantuvieron los miembros de la familia Fajardo con Italia, bien a causa de lazos familiares o, por la circunstancia de ostentar algunos de los marqueses importantes cargos políticos y militares en los territorios españoles asentados en aquel país.

El Castillo-Palacio de Vélez Blanco.

Erigido sobre los restos de la antigua fortaleza musulmana de aquella localidad, una argucia, como escribe Mª del Rosario Torres Fernández, utilizada por el I marqués de los Vélez para soslayar la prohibición de los Reyes Católicos de levantar nuevos castillos en los territorios del Reino de Granada, al dejar en mera "reconstrucción" lo que en realidad era una edificación casi *ex novo*[10], el castillo-palacio de Vélez Blanco [**Fig.1**], tipificado por el profesor Víctor Nieto Alcaide como "un palacio fortificado suburbano"[11], se construyó entre los años que van de 1506 a 1515, según consta en la inscripción latina que recorre el friso del entablamento del patio en donde reza lo siguiente: "PETRUS FAJARDUS MARCHIO DE VELIZ PRIMUS: AC REGNI MURCIE QUINTUS PREFECTUS SUE PROSAPIE HANC ARCEM IN TITULI EREXIT. CEPTUM OPUS ANNO AB ORTUS CRISTI MILESSIMO QUINGENTESSIMO SEXTO. PERFECTUM ANNO QUINTODECIMO SUPRA. MILLESIMUN AC QUINGENTESSIMUM"[12]. En este periodo de tiempo, el desconocido maestro responsable del plan general del conjunto velezano fue capaz de aunar, en perfecta conjunción artística, el castillo propiamente dicho, una fortaleza gótica que constituye la estructura envolvente del monumento, con el palacio instalado en el corazón del mismo, una elegante residencia señorial, de moderadas dimensiones, dada la limitada disponibilidad de espacio en el interior del recinto, que tuvo como elemento

[9] Ver nota 1.
[10] TORRES FERNÁNDEZ, Mª del Rosario: "El tesoro perdido de los…", pág. 22.
[11] NIETO, Víctor: "Renovación e indefinición estilística, 1488-1526", en NIETO, Víctor. MORALES, Alfredo J. CHECA, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Madrid, Cátedra, 1997, pág. 46.
[12] "PEDRO FAJARDO PRIMER MARQUÉS DE LOS VÉLEZ: Y QUINTO GOBERNADOR DEL REINO DE MURCIA DE SU LINAJE ERIGIÓ ESTE CASTILLO COMO CASTILLO DE SU TÍTULO. ESTA OBRA FUE COMENZADA EN EL AÑO 1506 DESPUÉS DE CRISTO Y TERMINADA EN EL AÑO 1515". La transcripción y traducción del texto está tomada de: RAGGIO, Olga: "El patio de Vélez Blanco. Un monumento señero del Renacimiento", en LENTISCO PUCHE, José D. (Coord): *El castillo de Vélez Blanco. 1506-2006… "*, pág. 218.

aglutinador el patio anteriormente referido fabricado en mármol blanco de Macael, que comunicaba mediante una escalera monumental bellamente ornamentada con la zona noble del inmueble situada en la crujía meridional del piso alto del edificio, lugar donde se ubican los que fueron los principales salones de recepción del palacio denominados en los documentos "del Triunfo" y de "la Mitología", ambos desprovistos actualmente del exorno que dio lugar a tales nombres, como también lo están la mayor parte del resto de las dependencias del castillo a causa del expolio que sufrió en los primeros años del siglo XX.



1. Vista exterior del castillo de Vélez Blanco (Almería).

Mucho se ha discutido sobre la identidad del autor de las trazas, cuestión que aún está por determinar. Con independencia de la dificultad que presenta el tema, dado el tenaz silencio de las fuentes, la historiadora norteamericana Olga Raggio, autora del primer y más importante estudio monográfico publicado sobre este edificio[13], ha defendido la idea de que el arquitecto del castillo pudo ser el mismo maestro a quién se debe las obras de la capilla funeraria de los Fajardo en la catedral de Murcia, comenzada unos años antes por el padre del I marqués de los Vélez y terminadas, según la inscripción que se asienta bajo la cúpula de este singular espacio sacro, por el propio don Pedro Fajardo en 1507[14]. Otro de los nombres barajados es el de Lorenzo Vázquez, "maestro de obras" de don Pedro González de Mendoza, el Gran Cardenal, para cuyo hijo, don Rodrigo Díaz de Vivar y de Mendoza, marqués de Cenete, también trabajó, dirigiendo la construcción del castillo-palacio de La Calahorra (Granada) hasta el año 1509 en que fue sustituido por el arquitecto lombardo Michele Carlone. Las evidentes relaciones artísticas que existen entre ambos

[13] RAGGIO, Olga: "El patio de Vélez Blanco. Un monumento señero del Renacimiento", en LENTISCO PUCHE, José D. (Coord): *El castillo de Vélez Blanco…*, págs. 206-249. Este artículo, el primero y más importante de los escritos sobre el patio del castillo, que ha servido de base para todos los demás, fue publicado por primera vez en: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* v. XXIII, nº 4, XII-1964, págs. 141-176.
[14] Ibídem, pág.223.

palacios ha favorecido esta atribución, aunque también se ha señalado que pudo haber participado en la empresa velezana el alarife morisco Luis Fajardo, maestro de las obras del castillo de Mula (Murcia), otra de las edificaciones patrocinadas por el I marqués de los Vélez. Sin embargo, hasta el presente, la única autoría cierta es la del aljibe del castillo, fabricado en 1517 por el también alarife morisco Francisco Fernández *el Valencí* [15], así como las de ciertos trabajos, de difícil localización en el inmueble, llevados a cabo por un grupo de canteros y carpinteros vizcaínos, liderados por Juan de Lezcano y Juan de Arteaga, que fueron contratados por el maestro de obras de don Pedro, Lope Sánchez Desturizaga[16], para trabajar en ésta y en otras construcciones del señorío, como, por ejemplo, desde 1517, en el castillo de Cuevas de Almanzora (Almería), aunque estos artífices se suponen al margen de la decoración italianizante del palacio, ya que practicaban el estilo gótico como queda de manifiesto en el último edificio citado y en la catedral de Almería donde, poco años después, se documenta trabajando a Juan de Lezcano[17].

De mayor interés para el tema que aquí nos ocupa es, sin embargo, el estudio de todos aquellos ámbitos del palacio en donde el nuevo gusto de don Pedro Fajardo por la arquitectura "a lo romano" -adquirido, bien a través de su formación libresca, o, como se ha escrito, por medio de la contemplación directa de lo que estaba haciendo su pariente, el marqués de Cenete, en el castillo de La Calahorra-, dejó su indeleble impronta propiciando y permitiendo que lo que había sido concebido como una obra moderna gótica, con todo lo que esto conlleva, se transformará en un novedoso palacio a la manera "antigua" y en una mansión trasunto del *templo de la Fama*, según la acertada opinión de Santiago Sebastián[18], recurriendo para conseguirlo a la aplicación de soluciones tanto arquitectónicas como decorativas basadas en modelos de gran prestigio en Italia, pero que sin embargo, y por el contrario, se estaban introduciendo entonces en la península ibérica, razón suficiente para colocar a la figura de don Pedro Fajardo entre las de los primeros promotores e introductores del arte del Renacimiento en España.

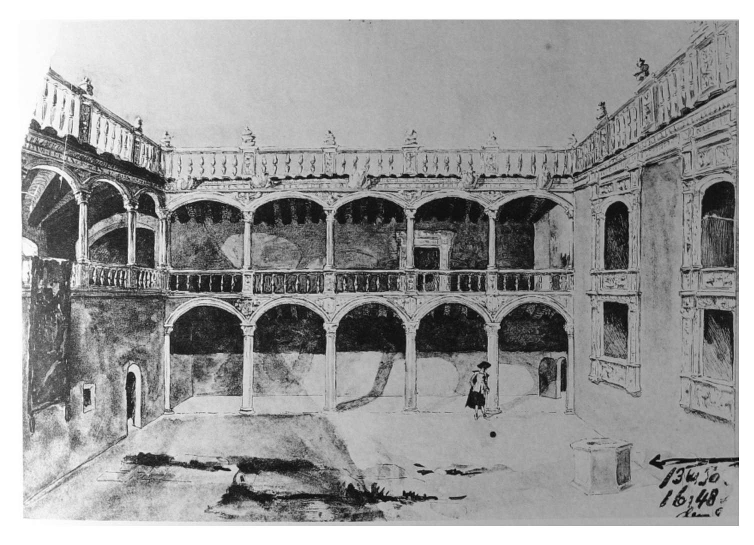
[15] GÓMEZ MORENO, Manuel: "Sobre el Renacimiento en Castilla", *Archivo Español de Arte y Arqueología* I, Madrid, 1925, pág.35. A este mismo alarife se debe el aljibe del castillo de La Calahorra.

[16] Lope Sánchez Desturizaga aparece en los documentos con el título de "maestro mayor de obras del Emperador nuestro señor". Véase: ROTH, Dietmar: "Las propiedades del Marqués y Vélez Blanco a mediados del siglo XVI", en LENTISCO PUCHE, José D. (Coord): *El castillo de Vélez…*, pág. 68.

[17] TORRES FERNÁNDEZ, Mª del Rosario: "El tesoro perdido de…", pág. 24.

[18] SEBASTIÁN, Santiago: "El tema del "Triunfo de César" en la decoración del Renacimiento español", *Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma* 15, 1981, págs. 241-246. Se ha consultado el texto del artículo publicado en LENTISCO PUCHE, José D. (Coord): *El castillo…* p. 252.

El patio del palacio de Vélez Blanco [**Fig.2**], uno de los ejemplos más selectos del protorenacimiento español, presenta una planta ligeramente irregular que obedece a la necesidad de adaptar su diseño a la organización espacial gótica de la fortaleza. Ordenado en dos alturas, en la panda meridional se construyó un pórtico de cinco arcos y su correspondiente galería alta, en tanto que la oriental presentaba únicamente una *loggia* de seis luces, montada sobre un cuerpo inferior macizo, la cual daba la réplica, por el lado del patio, a la arquería gótica del mirador del castillo[19]. Este último elemento, pensado como solárium o paseadero, abierto a la belleza del caserío y del paisaje, que rompe sutilmente el aspecto cerrado y defensivo de la mole exterior del recinto, invita a divagar sobre la idea de una tímida incursión en la experiencia arquitectónica de la villa de placer que se corresponde con la idea de "ortium" de los autores clásicos. La existencia de un hermoso jardín en el interior de la fortaleza para el solaz de sus propietarios[20], o la propia ubicación del castillo, rodeado de bosques y montes donde don Pedro Fajardo practicaba la caza y el arte de la cetrería, podría justificar el atrevimiento de englobar este conjunto dentro de la noción general de "paraíso terrenal" imaginado por los humanistas italianos para describir el tipo de gozo que es provocado por las circunstancias del entorno[21]. Por lo demás, en el costado occidental del patio, en opinión de Olga Raggio, la parte más suntuosa del mismo,



2. Acuarela sobre el patio del castillo-palacio de Vélez Blanco. 1904. Fondo de la Hispanic Society of America.

[19] TORRES FERNÁNEZ, Mª del Rosario: "El tesoro perdido de…", pág. 26.
[20] ROTH, Dietmar: "Las propiedades del marqués…, pág. 69.
[21] SEBASTIÁN, Santiago: *Arte y Humanismo*. Madrid, Cátedra, 1978, pág. 128.

se practicaron tres parejas de ventanas que constituyen ejes verticales y que recuerdan por su disposición y gusto el de algunas fachadas de palacios venecianos de finales del siglo XV[22].

Desgraciadamente, y como es de todos conocido, el conjunto que se acaba de describir fue vendido en 1904, en tiempos de don Joaquín Álvarez de Toledo y Caro (1865-1915), XIX duque de Medina Sidonia y XV marqués de los Vélez, a un anticuario francés, Joseph Goldberg, que además compró, entre otras cosas, la balaustrada y el zócalo de cerámica de brillo metálico de la escalera claustral, la hermosa portada que daba pasó a las salas de recepción del piso alto, los artesonados de maderas nobles de las mismas y una grandiosa puerta de bronce dorado forjada con el escudo de las armas de los Fajardo -el de las tres ortigas encima de otras tantas rocas sobre las ondas del mar-, que fue mandada fundir en 1515 para una poterna del castillo por don Luis Fajardo de la Cueva (1508/9-1574), II marqués de los Vélez, primogénito y heredero de don Pedro y de su segunda mujer, doña Mencía de la Cueva, hija del II duque de Alburquerque, con la que se había casado en 1508 después de obtener la anulación de su primer matrimonio con doña Magdalena Manrique, hija, a su vez, de don Pedro Manrique, II marqués de Paredes de Nava[23].

Sobre la suerte corrida por dichos elementos, muy dispar entre ellos[24], sólo se refiere aquí que, por los que respecta a los mármoles del patio, éstos fueron adquiridos por el financiero y coleccionista de arte norteamericano George Blumenthal para su nueva casa de Nueva York [**Fig.3**]. Dicho señor, que tuvo el honor de ser presidente del Patronato del Museo Metropolitano de aquella ciudad, legó a su muerte el conjunto que nos ocupa a la institución cultural que había presidido durante algún tiempo, ingresando la obra en el museo en 1945, en donde se expone

---

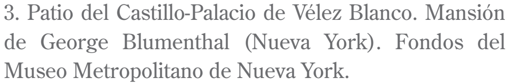
[22] RAGGIO, Olga: "El patio de Vélez Blanco. Un monumento…", pág. 228.

[23] Don Pedro Fajardo Chacón se casó, en 1502, en primeras nupcias, con doña Magdalena Manrique, hija de don Pedro Manrique, II marqués de Paredes de Nava, y doña Leonor de Acuña. Este matrimonio fue anulado en 1507 bajo el pretexto de no haber sido dispersado el parentesco que unía a los cónyuges, aunque en realidad lo fue por falta de descendencia, ingresando doña Magdalena en el convento de clarisas de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos (Palencia). En 1508 casó de nuevo don Pedro con doña Mencía de la Cueva, y, tras enviudar en 1517, contrajo un tercer matrimonio, en 1520, con doña Catalina de Silva y Toledo, hija de don Juan de Silva, III conde de Cifuentes, y doña Catalina de Toledo, con la que tuvo once hijos: Juan, Pedro, Gonzalo, Luisa, Clara, Catalina, María, Isabel, Ana, Francisca y Juana. Sobre este particular, puede consultarse, entre otros: RODRÍGUEZ PÉREZ, Raimundo A. HERNÁNDEZ FRANCO, Juan: *Memorial de la calidad y servicio de la Casa…* págs.78-79.

[24] Sobre este particular, se remite a: LENTISCO PUCHE, José D: "El llanto amargo por la pérdida del castillo", en LENTISCO PUCHE, José D (Coord): *El castillo de…*, págs.90-121.

desde 1964, aunque con un montaje museístico que difiere notablemente del aspecto que tuvo el patio en su primigenia ubicación [**Fig.4**].





3. Patio del Castillo-Palacio de Vélez Blanco. Mansión de George Blumenthal (Nueva York). Fondos del Museo Metropolitano de Nueva York.



4. Patio del Castillo-Palacio de Vélez Blanco. 1506-1515. Museo Metropolitano de Nueva York.

Por otra parte, las conclusiones de la mayoría de los estudios llevados a cabo sobre los elementos arquitectónicos y ornamentales del *cortile* del castillo de Vélez Blanco, todos ellos abordados por eminentes especialistas en la materia, remite al repertorio de dibujos del *Codex Escurialensis* como la principal fuente decorativa utilizada para los diseños de los mármoles. La tesis defendida por Margarita Fernández Gómez[25] acerca de que el famoso cuaderno italiano fue traído a España por el marqués de Cenete y, por tanto, utilizado preferentemente por Lorenzo Vázquez como modelo para los capiteles de la planta baja del patio del castillo de La Calahorra, ejemplos, a su vez, para los propios del velezano, avala nuevamente la idea de la posible intervención del arquitecto de los Mendoza en esta última obra,

[25] FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita: "Modelos iconográficos del palacio de Vélez-Blanco", en LENTISCO PUCHE, José D. (Coord): *El castillo* ... págs. 266-268.

con anterioridad a la llegada a ella de los maestros lombardos, ligures y vénetos que probablemente también trabajaron allí. El análisis de la tipología de los capiteles, que la autora clasifica en cuatro tipos, tres dentro del esquema del orden corintio, o variantes del mismo, y el cuarto en un orden compuesto fantástico, muestra la correspondencia de todos ellos, en mayor o menor grado, con alguno de los modelos contenidos en el *Codex*, lo que le hace suponer que pudieron haber sido labrados por artífices españoles pertenecientes al círculo de Lorenzo Vázquez, con ayuda de modelos italianos, reales o dibujados[26].

Sin embargo, y por lo que se refiere a los delicadísimos grutescos que adornan los antepechos, pilastras, pedestales y demás elementos arquitectónicos del patio, no parece que ofrezca muchas dudas su filiación italiana. La equilibrada claridad de forma y organización de los motivos decorativos –bucráneos y bichas, figuras zoomorfas y phytomorfas, animales vegetalizados, grutescos con tipología colgante de ramos y trofeos, grutescos en *candelieri*…-, traen a la memoria, según Olga Raggio, el ejemplo de las pilastras de la iglesia quattrocentista de *Santa Maria degli Miracoli* de Venecia, obra de la escuela de Pietro Lombardo[27]. La presencia en el palacio de La Calahorra de un nutrido grupo de escultores venidos de la zona norte de Italia para trabajar en aquella empresa, entre los que se encontraban los maestros lombardos Egidio de Gandria de la Verda, Giovanni de Gandria, Baldosare de Gandria de Pedracis y Pietro Antonio da Curto de Carona, ha hecho suponer que acabada su labor allí, pudieron haber pasado al palacio de Vélez Blanco, donde se les unieron otros tallistas llegados de la Liguria y del Véneto. Además, y todo ello, sin rechazar la hipótesis sostenida por don Manuel Gómez Moreno de atribuir la labra de estos mármoles a los dos mejores maestros de origen italiano activos en Granada durante aquellos años, Martín Milanés y Francisco Florentín, éste último nombrado en 1519 Maestro mayor de la catedral de Murcia, cargo en el permaneció hasta su muerte acaecida en marzo de 1522, y a quién Víctor Nieto sitúa trabajando previamente en Vélez Blanco, lo que explicaría la estrecha relación que desde el punto de vista formal presenta la decoración del primer cuerpo de la torre de la iglesia mayor murciana con los relieves velezanos, apreciándose la misma transposición de soluciones italianas del Quattrocento extraídas de fuentes visuales comunes[28].

[26] Ibídem., pág. 286.
[27] RAGGIO, Olga: "El patio de Vélez Blanco…", pág. 236.
[28] NIETO, Víctor: "Renovación e indefinición…", pág. 52.

En otro orden de cosas, y como ya se ha señalado anteriormente, fue Santiago Sebastián el primero en incluir el castillo de Vélez Blanco bajo el contexto iconográfico de un *palacio de la Fama,* digno de ser habitado por personas relevantes por su virtud. Una fotografía de no muy buena calidad, dada a conocer por Vicente Lampérez y Romea en su *Arquitectura civil española*[29], en la que se reproduce un fragmento del friso en madera que adornaba la sala "del Triunfo" del palacio de los Fajardo, le sirvió para identificar en esta imagen dos escenas de la serie de once que grabó Jacobo de Estrasburgo en Venecia, en 1503, sobre el tema del *Triunfo de César*[30], basadas en los dibujos de un iluminador de Padua asentado en la ciudad de la laguna, Benedetto Bordone, inspirados, a su vez, en la famosa serie de nueve lienzos pintados por Andrea Mantegna para Ludovico III Gonzaga, duque de Mantua, y que hoy se conservan en el Palacio de *Hampton Court* de Londres, aunque bien es verdad que de la existencia de este friso, y de otro con el asunto de *Los Trabajos de Hércules*, ya se sabía gracias a la descripción que de ellos hizo el erudito local Federico Motos Fernández en un artículo firmado en 1902, en donde, sobre este particular, se lee lo siguiente: "…al piso principal conduce amplia escalera de mármol con pilastras ricamente esculpidas… atravesando una amplia portada, se entra en la galería alta, en donde se admira otra portada de mármol del más puro Renacimiento, que da acceso al salón llamado del Triunfo. Esta es una estancia de grandes dimensiones que toma el nombre de los episodios que representan los anchos frisos de madera tallada que en él se hallan emplazados… por este salón, y atravesando una puerta de tableros blasonados, se penetra en otra estancia de más reducidas dimensiones, y si cabe más bella, ostentando un buen artesonado floreado y un friso de un metro de ancho, en donde magistralmente se reproduce los doce trabajos de Hércules…"[31].

Nuevamente la vergonzosa circunstancia de la venta de estas obras en 1903, al mismo anticuario que al año siguiente compraría el resto de la decoración del castillo, hizo que durante bastantes años nada se supiera de su paradero. Después, la casualidad quiso que en 1992 los restos de los relieves fuesen hallados en el depósito de las calderas del sistema de calefacción del Museo de las Artes Decorativas de París, en donde habían ingresado en 1905 por donación de un conocido anticuario y coleccionista francés llamado Émile Peyre. Su "redescubrimiento" por Moni-

[29] LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, I. Madrid, 1922, págs. 288-291.

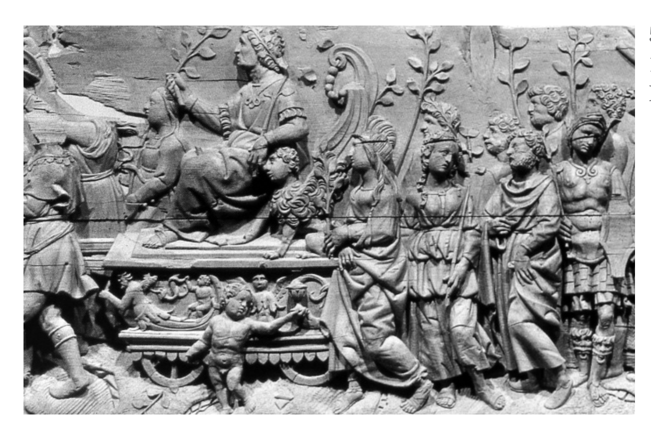
[30] SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: "El tema del "Triunfo de César"…" págs.250-255.

[31] MOTOS FERNÁNDEZ, Federico: "El castillo de Vélez Blanco", *El Correo*. Madrid, 16 de junio de 1902. El texto consultado aparece publicado en: LENTISCO PUCHE, José D. (Coord): *El castillo…*, pág. 124.

que Blanc[32], ha servido para acrecentar aún más si cabe el valor artístico del castillo de Vélez Blanco, por cuanto los programas iconográficos contenidos en los frisos, el *Triunfo de César* y los *Trabajos de Hércules,* alegorías de los grandes valores que adornaban supuestamente al marqués, quizás sea la primera representación monumental y, en conjunto, de este tipo de empresa desarrollada en España, y de ahí su enorme interés. Además, se ha podido documentar que ambos salones estuvieron decorados suntuosamente con sendas series de tapices flamencos, la una formada por "seis paños de tapicería de Flandes de seda antigua de la Historia de los Triunfos" y, la otra, por "seis paños de tapicería de Flandes antiguos de lana y seda de la historia de los sentidos (sic)", que fueron más tarde, en 1607, desmontados de su ubicación original y enviados por el IV marqués de los Vélez, don Luis Fajardo y Requesens (1571-1642), al palacio de su padrastro y padre político, don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde y V duque de Benavente, en Valladolid[33].

Los relieves que configuran el friso del *Triunfo de César* se organizan en seis segmentos. En el primero se desarrollan cuatro escenas, con imágenes que representan el Coliseo romano; trompeteros y portadores de palmas; un carro triunfal con trofeos militares y, soldados y portadores de botín que muestran maquetas de las ciudades conquistadas, sucesos que se corresponden fielmente con los figurados en las primeras cuatro estampas grabadas por Jacobo de Estrasburgo. Las dos siguientes secciones del friso, en un estado de conservación bastante precario, muestran a una serie de abanderados y heraldos que son los que forman la imagen de la quinta estampa; en este caso, con el fin de llenar espacios y diversificar el tema, el tallista de Vélez Blanco introdujo, apartándose del modelo grabado, varios músicos y guerreros armados con alabardas. Por su parte, en el cuarto segmento, se incluyen tres escenas que son las de la sexta, séptima y octava estampas, con portadores de vasos y coronas de laurel, toros llevados al sacrificio, elefantes y una reunión de prisioneros; en la quinta sección se incorpora, en orden inverso al de los grabados, a Julio César en su carro triunfal [**Fig. 5 y 6**] y, tras él, a su caballo, el mítico unicornio, que inicia un cortejo de jinetes portando palmas -en este caso, ramas de ortigas en alusión al emblema de los Fajardo-, que tiene su continuidad en el sexto y último segmento, de composición más libre con relación al modelo de Jacobo de Estrasburgo, en donde se ha querido identificar al propio Pedro Fajardo en la figura del joven y elegante caballero que se hace acompañar por un paje.

[32] BLANC, Monique: "Les Frises oubliées de Vélez Blanco", *Revue d'Art* nº 116, París, 1997-2, págs. 9-16. Se ha consultado el texto revisado: "Los frisos olvidados del castillo de Vélez Blanco", en LENTISCO PUCHE, José D. (Coord): *El castillo de*... págs.288-341.
[33] Archivo Ducal de Medina Sidonia. Sección Vélez, Leg. 1657, s/f.



5. El *Triunfo de César* (fragmento). 1508-1515. Museo de Artes Decorativas. París



6. Jacobo de Estrasburgo. El *Triunfo de César*. 1503. Biblioteca Nacional de Francia.

Lo representado en este fantástico friso, por lo demás, trabajado en madera de pino silvestre, y que Monique Blanc atribuye a artistas españoles pertenecientes al círculo del maestro Rodrigo Alemán, tendría su trasunto de personajes vivos en la entrada "al modo romano" que don Pedro Fajardo hizo en la ciudad de Murcia a finales de 1521, después de su victoria sobre los agermanados valencianos, acompañado por un marcial cortejo de caballeros que portaban las armas y las banderas comuneras conquistadas, veinticinco de las cuales, las tomadas durante el devastador saqueo de Orihuela, entre ellas, "*la vandera e pendo*" de la ciudad -que estaba guardada, según la costumbre local, en la casa del justicia-[34], fueron mandadas instalar por el conquistador en su capilla de la catedral de Murcia, como luego veremos.

[34] CARRASCO RODRÍGUEZ, Antonio: "Una aportación al estudio de las Germanías Valencianas: el saco de Orihuela de 1521", *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante* nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 1998-1999, pág. 226.

A su vez, y por lo que concierne al friso que adornó el salón "de la Mitología" del palacio de Vélez Blanco, dedicado al tema de los *Trabajos de Hércules*, contados según la relación más laxa de los ciclos modernos donde se mezclan episodios extraídos del *Dodekathlos* -en este caso, la muerte del león de Nemea, la muerte de la Hidra de Lerna, el robo de las yeguas de Diomedes, el robo de los bueyes de Gerión, el robo de las manzanas del Jardín de las Hespérides y la salida de Cerbero del reino de Hades-, con otros que ilustran escenas de la vida del héroe, de sus gestas y aventuras secundarias (las llamadas *parerga* en griego)[35], -aquí, la hazaña de la muerte de las dos serpientes enviadas por Juno, el episodio del levantamiento de las *Columnas de Hércules*, [**Fig.7**] el de la lucha con Caco, el del combate con Antreo, la hazaña de Hércules soportando la bóveda celeste, su combate con el centauro Eurition por el amor de Mnesímaca, su enfrentamiento con Aqueloo, la lucha con el centauro Nexos, el episodio de la muerte de Licas y su propia muerte en la pira funeraria-, están ordenados en cuatro segmentos con tres escenas principales cada uno, separadas, entre sí, por los escudos blasonados de don Pedro Fajardo y doña Mencía de la Cueva, los mismos que campean en las enjutas de los arcos del patio.



7. *Los Trabajos de Hércules* (fragmento). 1508-1515. Museo de Artes Decorativas. París.

La fuente iconográfica utilizada por los artistas que tallaron estas obras son doce estampas grabadas por el italiano Zoan Andrea Vavassori, llamado *Guadagnino*, que se corresponden con las publicadas en la segunda edición (*ca.*1507-1515) de su serie sobre *los Trabajos*, actualmente desaparecida, pero que se conoce a través de las copias que imprimió Denis Fontenoy en París, hacia 1580, reunidas en el conocido álbum de Montorgeuil[36] [**Fig.8**]. Dichas estampas, identificadas por la eminen-

[35] ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *Arte y Mito. Manual de Iconografía clásica*. Madrid, Silex, 2008, págs.359-381.
[36] BLANC, Monique: "Los frisos olvidados…", pág. 323.



8. Zoan Andrea Vavassori. *Los Trabajos de Hércules*. Edición de Denis Fontenoy, *ca*.1580. Biblioteca Nacional de Francia.

te historiadora norteamericana Gustina Scaglia[37], presentan pequeñas variaciones formales con respecto a las de la primera edición, divulgada probablemente hacia 1506, diferencias todas ellas que están presentes en las maderas de Vélez Blanco. De todas formas, la fuente literaria pudo ser *Los Doze Trabajos de Hércules* de Enrique de Villena, de la que se hicieron ediciones en Zamora (1483) y en Burgos (1499), ambas con grabados de cada una de los trabajos. Por lo demás, y con respecto a la autoría del friso, se mantiene la opinión de Monique Blanc, que atribuye los relieves a los mismos artífices que labraron el *Triunfo de César*, tanto por razones cronológicas como estilísticas[38].

La capilla de San Lucas de la Catedral de Murcia.

Otro nuevo ejemplo de ostentación y de poder de la familia Fajardo es su espléndida capilla funeraria en la catedral de Murcia [**Fig.9**], ubicada en el espacio que ocupa los dos tramos centrales del sector meridional de la girola de la iglesia mayor, entre las capillas del *Cristo de la Misericordia* y la del *Corpus*, o *San Antonio,* la cual fue mandada construir, dentro de la década de 1490, por el adelantado don Juan Chacón, haciendo suyo los deseos de su difunta mujer, Teresa Fajardo, que quiso ser enterrada en aquel lugar junto con sus padres y abuelos. La excepcional arquitectura de este magnífico espacio sacro ha relegado a un segundo lugar el estudio del mobiliario y del rico ajuar litúrgico y ceremonial que poseyó, hoy desparecido o disperso por distintas dependencias catedralicias, por lo que consideramos de in-

[37] SCAGLIA, Gustina: "Giovanni Andrea Vavassoris's woodcots. Life and labor Hercules. Reproduced reliefs in Vélez Blanco", *Revue de l'Art*, París.

[38] BLANC, Monique: "Los frisos olvidados…", págs.340-341.



9. Capilla de San Lucas. 1507. Catedral de Murcia.

terés adentrarnos en su conocimiento para así saber más sobre el mismo y, sobre todo, acerca de los gustos artísticos de sus comitentes y de la manera que éstos tuvieron de dejar recuerdo de sus personas a través del arte.

Para poder reconstruir idealmente el amueblamiento de la capilla de San Lucas, o *de los Vélez*, como popularmente se le conoce, se ha utilizado como principal fuente documental la serie de inventarios mandados redactar por los sucesivos marqueses de los Vélez a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII sobre los bienes de la capilla, instrumentos de obligada consulta para este estudio y que se custodian en el Archivo Ducal de Medina Sidonia. Así, por el primero de los localizados, registrado en Murcia, el 23 de octubre de 1533, por Juan de Medina, mayordomo de don Pedro Fajardo[39], se sabe que por aquel entonces la capilla contaba con un ajuar de plata compuesto por un total de once piezas relacionadas con el culto, de las que cabe citar, por su mayor importancia, la que tuvo que ser una bella cruz procesional tardogótica, de las llamadas *de gajos*, que estuvo en uso hasta el primer cuarto del siglo XVII, en que fue fundida y remplazada, en tiempos de don Luis Fajardo y Requesens, IV marqués de los Vélez, por otra de filiación "manierista española" labrada en talleres vallisoletanos[40]. Esta primera dotación de plata que, al menos, por el escaso número de objetos que contenía, parece poco acorde con la magnificencia que se presume debió tener tan importante capilla, no parece que se incrementara con nuevas adquisiciones a lo largo del siglo XVI, lo que se asevera al cotejar el citado inventario de 1533 con los cuatro siguientes consultados, los dos

[39] Archivo Ducal de Medina Sidonia (A.D.M.S.). Sección Vélez. Leg. 517. Sin foliar. Inventario de 29 de octubre de 1533. Redactado ante Juan Beçon, escribano público de la ciudad de Murcia, por Juan de Medina, mayordomo del I marqués de los Vélez. Véase: NICOLÁS MARTÍNEZ, Mª del Mar: "La plata de la capilla de los Vélez de la Catedral de Murcia", en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.): *Estudios de Platería.* Murcia, Universidad de Murcia, 2008, págs. 485-504.
[40] NICOLÁS MARTÍNEZ, Mª del Mar: "La plata de la capilla de los Vélez… ", págs. 494-496.

primeros, fechados, respectivamente, el 3 de septiembre de 1552 y el 19 de marzo de 1553[41], durante el señorío de don Luis Fajardo de la Cueva y, los dos últimos, de 28 de enero de 1575 y 28 de enero de 1577[42], mandados redactar por don Pedro Fajardo y Fernández de Córdoba (1530-1579), III marqués de los Vélez[43], en donde se asientan idéntico número de piezas y con las mismas característica que las recogidas en el listado del inventario de 1533.

Ante tal estado de cosas se entiende que en el afán de los primeros marqueses estuvo más bien el dar realce a su capilla por medio de la adquisición de un ostentoso ajuar de ornamentos litúrgicos que, en opinión de Manuel Pérez Sánchez, en muchos aspectos, fue más rico y variado que el de la propia sacristía mayor de la catedral[44]. Pese a que referir el grueso de las piezas inventariadas excedería con mucho los límites de este trabajo, no se puede dejar de citar, sin embargo, una extraordinaria "…casulla de brocado altoybaxo…con su çenefa de oro con las armas del señor marqués…" que aparece registrada en el inventario de 1533, así como otra casulla también de brocado "…altivaxo con su çenefa de oro con las armas de la sª marquesa que sea en gloria y sin la del señor marqués…" que formó parte del ajuar funerario de doña Leonor de Córdoba, casada en torno al año 1526 con don Luis Fajardo de la Cueva, e hija del III conde de Cabra, Diego Fernández de Córdoba, y de Francisca de Zúñiga de la Cerda, su segunda mujer. La citada casulla, junto con "…un paño rico de brocado altivaxo con seis escudos sobre armas de la señora marquesa que sea en gloria…" y otro "paño de terciopelo negro de tres piernas que

[41] A.D.M.S. Sección Vélez. Leg. 517. Si foliar. Inventario de 3 de septiembre de 1552. Redactado ante Lope del Castillo, notario y escribano público de la ciudad de Murcia, por Melchor del Castillo, contador del II marqués de los Vélez. Inventario de 19 de marzo de 1553. Redactado ante el escribano Lope del Castillo por Álvaro Pérez, capellán de la capilla de los Vélez, para entregárselo a Pedro Fernández, sacristán de la misma. Véase: NICOLÁS MARTÍNEZ, Mª del Mar: "La plata de los…", pág. 487.

[42] A.D.M.S. Sección Vélez. Leg. 1612. Pieza 5, s/f. Inventario de 28 de enero de 1575, redactado por Juan Oliver, mayordomo del Excmo. Sr. Don Pedro Fajardo, Marqués de los Vélez, de su Capilla de San Lucas por ante Juan de Saravia, notario, (que) hizo de la plata, ornamentos, alvas, frontales, doseles y demás Alhajas de dicha Capilla para entregar a Ginés Díaz, sacristán nombrado de ella. También, Sección Vélez. Leg. 1612. Pieza 5, s/f. Inventario de 28 de enero de 1577.

[43] Don Pedro Fajardo Fernández de Córdoba fue hijo del II marqués de los Vélez y de doña Leonor de Córdoba. Casó en primeras nupcias, en 1554, con doña Leonor Girón, hija del IV conde de Ureña y de su mujer, María de la Cueva, dama de honor de la reina Isabel de Valois. Tras la muerte de doña Leonor en 1566, contrajo nuevo matrimonio, en 1571, con doña Mencía de Requesens y Zúñiga, de sólo quince años de edad, con la que tuvo a su hijo y heredero, Luis Fajardo. Don Pedro Fajardo ocupó el cargo de embajador en Viena, el de mayordomo mayor de la reina Ana de Austria y formó parte de los Consejos de Estado y Guerra. Murió en Murcia, el 12 de febrero de 1579.

[44] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia, Universidad de Murcia, 1997, pág. 106.

(estaba) en la tumba de la señora doña Leonor que sea en gloria con una cruz de raso colorado…" debieron fabricarse con posterioridad a 1533, año de la muerte de la citada marquesa, pero, en todo caso, antes de 1552, por ser éste el de la fecha del inventario en donde aparece por primera vez recogidas y descritas las tres prendas referidas. Igualmente, en este mismo documento se constata la existencia de otro gran paño de tumba reseñado como "…de terciopelo negro con el abito de santiago que está en la tumba del señor marqués que es don pedro, que sea en gloria, con sus goteras y flocaduras de seda", una obra que debe datarse con posterioridad a 1546, fecha del fallecimiento del primer gran Fajardo que ostentó el título de marqués de los Vélez.

Por lo demás, a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVI la capilla de San Lucas logró reunir, gracias a la generosidad de sus patronos, más de cuatro juegos de doseles y colgaduras, todo de brocado y en los diferentes colores litúrgicos, paños de tumba y de sitial, quince casullas, la mayor parte de brocado y terciopelo completadas con cenefas de tela de oro, capas pluviales, dalmáticas, frontales de altar y frontaleras de camelote de plata, etc., aparte de otros objetos textiles de los llamados "parlantes" como "quatro banderas de lienços pintadas con las armas de su Señoría" -en referencia a las del escudo de armas de don Luis Fajardo de la Cueva-, y las ya citadas "veynte e cinco banderas que están en lo alto de la capilla", que son las que conquistó don Pedro Fajardo durante la revuelta de las Germanías (1520-1521), tal y como se reseña de manera gloriosa en el *Memorial* que en 1686 mandó redactar el VI marqués de los Vélez, don Fernando Joaquín Fajardo, para solicitar al rey Carlos II la grandeza de primera clase para su Casa, en donde se lee que don Pedro, después de rendir el castillo de Orihuela, se quedó "…en muestra de su triunfo con su artillería, mandado que las banderas que se tomaron en la batalla se pusiesen en su capilla de la iglesia mayor de Murcia donde permanecen algunas…"[45].

La presencia física en la capilla de San Lucas de las banderas arrebatadas a los agermanados de Orihuela, ciudad conquistada el 30 de agosto de 1521, festividad de los santos mártires Felix y Adauto[46], dice mucho de la personalidad egocéntrica

[45] *Memorial de la calidad y servicio de la Casa Fajardo, 1686*. Archivo de la Real Academia de la Historia. Colección Salazar y Castro. D-40. Puede consultarse: HERNÁNDEZ FRANCO, Juan. RODRÍGUEZ PÉREZ, Raimundo: "La casa aristocrática de los Vélez y la solicitud de Grandeza de España de primera clase", en ANDUJAR CASTILLO, Francisco y DÍAZ LÓPEZ, Julián (Coords.): *Los Señoríos de Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, págs. 307-319. También, RODRÍGUEZ PÉREZ, Raimundo. HERNÁNDEZ FRANCO, Juan: *Memorial de la calidad y servicio de la Casa Fajardo…*
[46] Se ha tomado la fecha de la festividad del: *Tratado de la Oración y de Meditación*. Luis de Granada. Recopilado por el R.P. Fray Pedro de Alcántara, fraile menor de la orden de San Francisco.

del I marqués de los Vélez. Aunque es sabido que él tenía proyectado hacerse enterrar en un suntuoso mausoleo en el altar mayor de la iglesia catedral de Murcia -un sueño frustrado, por orden imperial[47]-, y para cuya labra el cabildo había pensado en el artista italiano Jacobo Florentino (Jacopo da Torni), sin embargo, don Pedro Fajardo no por ello renunció al uso de la capilla funeraria de su familia a la que transformó en un monumento recordatorio de su persona. Aunque es difícil señalar la presencia de un plan decorativo preciso para este espacio, ya que sólo se tiene constancia, a través de una carta remitida por el cabildo a Jacobo Florentino, con fecha de 29 de marzo de 1522, del encargo de "…siete u ocho bulto y enterramientos y muchas imágenes (para) la capilla del señor marqués de Vélez…"[48], que se ha entendido que son las esculturas en piedra que habrían ocupado las ménsulas vacías bajo los doseletes, cuatro en la triple portada de acceso al espacio sacro y doce en los paramentos interiores[49], pensamos, no obstante, que quizás se pudo diseñar un pequeño retablo en madera para presidir el altar mayor de la capilla, que hubiese servido, además, para contener un programa iconográfico ideado de acuerdo a los intereses particulares del marqués, por la razones que a continuación se exponen.

Es un hecho cierto que en la capilla de San Lucas hubo, con anterioridad a 1533, dos imágenes de "san feliçe e abdatto" que junto con otros cuatro "retablicos", con sus correspondientes altares, "…el uno (con) la imagen de san cristóbal e otro (con la) del señor san lucas e otro (con) la de san jerónimo e otro (con) la siete angustia de nuestra señora…"[50], formaron el amueblamiento de este lugar hasta el último tercio del siglo XVI. De las citadas obras, salvo que eran "viejas", nada se sabe, a excepción de las figuras de San Félix y San Adauto, santos mártires decapitados en Roma bajo el reinado de Diocleciano, que se han podido identificar por la descripción que de ellas se hace en la relación de la visita que el día 15 de abril de 1592 giró el obispo de Cartagena, don Sancho Dávila, a la capilla de los Vélez, en donde se especifica que estas imágenes de "…San Félix y San Audato (eran) de madera dorada, los rostros al óleo, con sus reliquias en un engarce de la cabeza de cada santo…"[51].

---

[47] OWENS, J.B: *Rebelión, monarquía y oligarquía murciana en la época de Carlos V*. Murcia, Universidad de Murcia, 1980, pág. 124.

[48] GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: *Renacimiento y Arquitectura religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1987, págs.64-65. Ver, también, nota 148, pág. 95.

[49] BELDA NAVARRO, Cristóbal. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías: *Arte en la región de Murcia…*, pág. 98.

[50] NICOLÁS MARTÍNEZ, Mª del Mar: "La plata de…", pág. 493.

[51] *Libro de la Visita Pastoral a las capillas de la Catedral hecha por el Ilustrísimo Señor Don Sancho Dávila Toledo.*

Localizadas en el Museo de la Catedral de Murcia[52], se trata de dos bustos-relicarios, de tamaño menor del natural, tallados en madera, que soportan una policromía y estofado resultante de una posible intervención llevada a cabo en el siglo XVII [**Fig. 10 y 11**]. El clasicismo de la pose de las figuras, inspiradas en busto romanos, la sobria y elegante idealización de los rostros y su magnífica encarnación, así como la excelencia del trabajo escultórico, en especial, por lo que se refiere a la manera de resolver el tratamiento del cabello y la forma de representar el nudo que cierra las clámides que visten los personajes, acercan estas obras al estilo practicado por el maestro Jacobo Florentino, aunque ciertamente su serenidad difiere bastante de la expresión dramática que es característica en otras figuras atribuidas a este artista. De todas las maneras, y con la prudente reserva que el asunto requiere, dadas



10. Jacobo Florentino o círculo artístico (atribución). *San Félix*. *Ca*. 1522-1526. Capilla de los Vélez (Museo de la Catedral de Murcia). Murcia



11. Jacobo Florentino o círculo artístico (atribución). *San Adauto*. *Ca*. 1522-1526. Capilla de los Vélez (Museo de la Catedral de Murcia). Murcia.

[52] El profesor Germán Ramallo Asensio cita estas dos esculturas y las atribuye, por "su impostación clasicista … a la poética de Juan Bautista Vázquez, el viejo". Véase: RAMALLO ASENSIO, Germán: "La imagen antigua y legendaria de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida. Imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco", en RAMALLO ASENSIO, Germán (Coord): *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcia, Editum, 2010, pág. 203.

las circunstancias que concurren en estas obras, nada impide su atribución a dicho maestro italiano o, en su defecto, a algún otro de su círculo artístico, en espera de nuevos juicios o del hallazgo de algún documento que niegue o avale la atribución[53]. Teniendo en cuenta que, como se ha escrito, la onomástica de los santos Félix y Adauto coincide con la gesta de Orihuela, acontecimiento que se hacía saber a los visitantes de la capilla por medio de una tabla pintada e inserta bajo los bustos con la inscripción del "…día de la batalla que el marqués don Pedro tuvo en la Rota de Orihuela…", se comprende el afán del Fajardo por poseer en su nuevo *templo de la Fama* unas reliquias de aquellos milagrosos mártires bajo cuya protección había obtenido la victoria por la que sería recordado siempre, como también se entiende su preocupación por exponerlas a la veneración de los fieles en los más bellos relicarios posibles, lógicamente mandados hacer, conociendo sus refinados gustos, al más excelente de los artistas que tuviera a su disposición. En esta hipótesis, las esculturas debieron ser encargadas casi inmediatamente después del retorno del marqués a Murcia, en cualquiera de los años que van de 1522 a 1524, -fecha del destierro de don Pedro por orden del emperador Carlos V, lo que acarreó la suspensión de todo el plan decorativo de la capilla de San Lucas que quedó inconclusa- y, sí se acepta la autoría propuesta, los relicarios estarían acabados para 1525/1526, año de la muerte de Jacobo Florentino, pero, en todo caso, la última datación no puede ir más allá de 1533, por ser éste el año del inventario en donde aparecen registradas las tallas por primera vez. Por último, y aparte de señalar el hecho del culto especialísimo que tuvieron las reliquias, con oficio propio, creemos que sus relicarios fueron las únicas imágenes que se llegaron a fabricar para el supuesto retablo mayor de la capilla, una obra suspendida, como todas las demás, a causa del destierro del marqués, como ya se ha dicho.

En este punto, y por lo que se refiere a las reliquias que pertenecieron a los marqueses de los Vélez y que donaron a capillas, iglesias y conventos de sus territorios, hay que citar, entre ellas, y por más importantes, una cabeza de las Once Mil Vírgenes entregada a la capilla de San Lucas en "una Caxa de madera forrada con bayeta con cerradura y llave, y dentro otra (caja) de concha guarnecida con redes de hilo de oro, candado y llave de plata"[54], que pudo ingresar por orden del II marqués, don Luis Fajardo, quién también regaló, en 1556, otra cabeza del mismo tipo a la iglesia de Cuevas de Almanzora (Almería) dentro de una caja de plata[55]. Pero la

---

[53] Quisiera hacer constar mi agradecimiento más profundo al profesor Manuel Pérez Sánchez por su ayuda inestimable y compromiso personal por lo que se refiere a esta parte de la investigación.

[54] Véase: NICOLÁS MARTÍNEZ, Mª del Mar: "La plata de la capilla…", pág. 500.

[55] A.D.M.S. Sección. Vélez. Leg. 1612. Sin foliar.

más preciada reliquia que poseyó la familia Fajardo fue la de la "sacratísima leche de Nuestra Señora", vinculada al mayorazgo de la Casa de los Vélez desde mitad del siglo XVII, según consta en el testamento de don Fernando Joaquín Fajardo, dado en Madrid, a 2 de noviembre de 1693, quién se la legó a su hermana, doña María Teresa Fajardo, para así cumplir con lo que "dejó dispuesto acerca de su Colocación" doña Mariana Engracia Álvarez de Toledo, V marquesa de los Vélez, la madre de ambos; igualmente le cedió a su hermana " una imagen de Nuestra Señora de la Asunción que tengo de plata con su trono y peana que hice hacer en Nápoles para que en ella se ponga dicha Reliquia"[56], una excelente pieza de orfebrería italiana datada, entre 1675 y 1683, que formaba parte del tesoro del marqués. Por último, el preciado líquido fue depositado para su custodia en la capilla de San Lucas de la catedral de Murcia el 8 de septiembre de 1715, en un relicario que hoy se expone en el museo catedralicio formado por un ostensorio de plata sobredorado en cuyo viril se muestra la ampolla de cristal que contiene el líquido, adornada con una estrella de oro de dieciséis puntas, cuajadas de brillantes y coronada por el emblema de María y los atributos de realeza. Fue entregada por mano de doña María Teresa Catalina Moncada y Fajardo (1665-1728), duquesa de Montalto y VIII marquesa de Villafranca del Bierzo y de los Vélez, hija de la anterior depositaria de la reliquia[57], quién generosamente algunos años más tarde también regaló otras de éstas, y sus correspondientes relicarios, a las iglesias y conventos de las villas de su señorío velezano, entre ellas, un hueso de Santa Rosalía de Palermo [**Fig. 12**], dentro de una bella y exquisita caja de plata adornada con la imagen de la santa palermitana, única pieza de platería italiana que se conserva en la provincia de Almería, entregada a la iglesia de Santiago Apóstol de Vélez Blanco el 5 de noviembre de 1717[58].

Por lo demás, en 1580 entró a formar parte de la dotación de la capilla de San Lucas "…un retablo de un paño de decoración de oro y seda con Nuestra Señora y el Niño en braços, en un lado Sant Jusepe y al otro San Juan Evangelista y guarnecido con sus molduras y pilares dorados y en los altos tres pirámides…" [**Fig. 13**] donado por doña Mencía de Requesenz y Zúñiga, III marquesa de los Vélez, casada

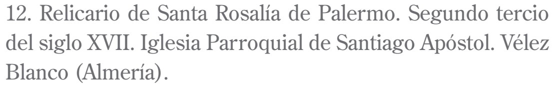
[56] Archivo Histórico de Protocolos. Comunidad de Madrid. Protocolo 13.703, fol. 354r/v.

[57] Véase: NICOLÁS MARTÍNEZ, Mª del Mar: "La plata de…", págs. 490-492. Para todo lo referente al relicario, hay que consultar: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: "Arcas de prodigios. A propósito de de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia", *Imafronte* nº14, Murcia, 1998/1999, págs. 205-207.

[58] A.D.M.S. Sección Vélez. Leg. 1675. Sin foliar. Sobre este relicario, puede consultarse: TORRES FERNÁNDEZ, Mª del Rosario: "El relicario de plata de Santa Rosalía de Palermo de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Vélez Blanco (Almería), en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord): *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, págs.653-666.






12. Relicario de Santa Rosalía de Palermo. Segundo tercio del siglo XVII. Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol. Vélez Blanco (Almería).


13. Retablo. 1580. LUCA GIORDANO. *La Adoración de los Reyes*. *Ca*. 1675-1683. Capilla de los Vélez (Museo de la Catedral de Murcia). Murcia.

en 1575 con don Pedro Fajardo y Fernández de Córdoba[59]. El mueble presenta en el banco la inscripción: "ESTE RETABLO MANDO HAZER LA ILVSTRISIMMA SEÑORA DOÑA MENCÍA REQUESENES MARQUESA DE LOS VÉLEZ Y DE MOLINA. A. 1580", y se resuelve formalmente en un estilo tardo renacentista de gran sobriedad plástica que se concentra en el ritmo definido por las monumentales columnas jónicas, dispuestas sobre rebajadas pilastras y que a la vez montan sobre plintos donde campean los escudos del marquesado. Su única calle, hoy presidida por la pintura de *La Adoración de los Reyes* de Luca Giordano, albergó lo que tuvo que ser un caro y suntuoso bordado de imaginería de la Virgen de Trapani[60],

[59] Mencía Requesens y Zúñiga, señora de las baronías de Rosanés, Martorell, San Andreu y Molins del Rey, fue hija de Luis de Requesens y Zúñiga, entre otros títulos, Comendador Mayor de Castilla. Se casó, en 1571, con don Pedro Fajardo y Fernández de Córdoba, III marqués de los Vélez, tras enviudar éste, en 1566, de su primera mujer, Leonor Girón de la Cueva. Tras la muerte del marqués, el 12 de febrero de 1579, contrajo segundas nupcias con Juan Alfonso Pimentel, VIII conde de Benavente, en 1581. De esta unión nacieron 14 hijos, de los que uno, Rodrigo Pimentel, nacido en Benavente en 1585, quién tomó el nombre de fray Domingo tras su entrada en la orden de los predicadores, fue nombrado obispo de Málaga en 1630. Doña Mencía murió el 20 de noviembre de 1618. A este respecto, puede consultarse: SIMAL LÓPEZ, Mercedes: *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*. Benavente, Centro de Estudios Benaventanos «Ledo del Pozo», 2002.

[60] NICOLÁS MARTÍNEZ, Mª del Mar: "La plata de…", pág. 493. Inventario de 25 de mayo de 1607: "…un retablo de madera dorada con sus remates, con un paño de Nuestra Señora de Taprani (sic) de oro y seda, con otras figuras, que está en el altar reservado…". A.D.M.S. Leg. 517. Sin foliar.

cuya elegante iconografía se hizo muy popular en el siglo XVI en España por favor de las numerosas copias traídas de Sicilia, tanto por los peregrinos que acudían al Santuario Carmelita de la *Santissima Annunziata* de Trapani, donde se custodia la imagen, como por miembros de las familias nobles españolas asentadas en aquellos territorios insulares. No obstante, y aunque no tenemos referencia alguna sobre este bordado, pensamos que tal vez pudo ser una obra traída de Italia, teniendo en cuenta que doña Mencía de Requesens heredó, aparte del mayorazgo, todos los bienes suntuarios de su tía abuela Mencía de Mendoza, duquesa de Calabria, a cuya colección de arte pudo haber pertenecido la pieza.

A principios del siglo XVII desaparecieron de la capilla los cuadros dedicados a la *Séptima Angustia* y a *San Jerónimo* y se sustituyó, el 15 de octubre de 1607, la antigua pintura del santo titular por una nueva de *San Lucas y la Virgen del Pópulo*, que aún hoy la preside, obra de Francisco García Pérez, pintor asentado en Mula y que aparece en los documentos con el título de "pintor criado de su excelencia"[61], a saber, don Luis Fajardo Requesens, IV marqués de los Vélez. A este mismo señor, casado en 1593 con María Pimentel y Quiñones, hija del conde-duque de Benavente y de su primera esposa, Catalina Vigil de Quiñones, condesa de Luna, formado en la corte benaventana de los Pimentel, donde vivió y se educó a raíz del segundo matrimonio de su madre con el conde-duque de Benavente, se debe la labra de una nueva y magnífica cruz procesional, llamada *del Cabildo*, actualmente expuesta en el museo de la catedral de Murcia, que servía en "las Prozeçiones del Corpus y de la Bula". De plata en su color, sin decoración figurada, reduciéndose los motivos ornamentales a los típicos botones ovales grabados y a los recuadros rectangulares en resalto, característicos en la platería española fabricada en época de los Austrias, presenta en el cuadrón las armas del VI marqués de los Vélez grabada sobre picado de lustre, lo que evidencia una intervención llevada a cabo en la pieza, en torno a 1686, por orden del último gran mecenas de la capilla que nos ocupa.

Don Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga, como así se hacía nombrar, hijo del V marqués de los Vélez, don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens (1602-1647) y de su segunda y todopoderosa mujer, doña Mariana Engracia Álvarez de Toledo y Portugal[62], ocupó a lo largo de su vida importantes cargos en la administración del gobierno de España, ostentando, entre otras responsabilidades,

[61] A.D.M.S. Sección Vélez. Leg. 1225. Sin foliar. El documento está fechado en Mula, el 27 de marzo de 1609.

[62] Sobre la figura de la V marquesa de los Vélez, puede consultarse: SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano: "El poder de una mujer en la Corte: La V marquesa de los Vélez y los últimos Fajardo (segunda mitad del siglo XVII)", *Revista Velezana* nº25, Almería, 2005, págs. 19-65.

la de virrey de Cerdeña (1673 y 1675), virrey de Nápoles (1675-1683), gobernador de la Cámara de Indias (1685-1687), presidente del Consejo de Indias (1687-1963), caballerizo mayor de la reina María Luisa de Orleáns (1662-1689) y superintendente general de la Real Hacienda (1687-1693). Por ser su deseo, donó a la capilla de los Fajardo, lugar donde quería ser enterrado, según consta en su testamento, el riquísimo frontal de mármoles polícromos del altar mayor, en cuyo frente campea su escudo de armas, una obra de procedencia italiana, como también lo es el juego de altar formado por "seis candeleros Grandes…con su cruz del mismo género de ébano, guarnecido de Bronce dorado…", que hizo traer don Fernando de Nápoles en 1682[63] y luego donó a la capilla de San Lucas. Si bien los candeleros han desaparecido, se conserva la cruz [**Fig. 14**], hoy en el museo catedralicio, una exquisita pieza de madera y chapa de ébano sobreelevada por un pedestal del mismo material con apliques calados de bronce dorado. De cruz latina, en el árbol aparece emplazado un Crucificado, también en bronce, representado muerto, según el modelo de tres clavos, con el paño de pureza anudado bajo la cadera derecha y la cabeza inclinada hacia ese mismo lado, sin corona de espina, aunque con nimbo circular. El excelente estudio anatómico de la figura implica una labor de cincelado después de haber sido fundida, lo que se manifiesta particularmente en el tratamiento del cabello que, echado hacia atrás, deja ver en toda su plenitud el sereno y bello rostro de Cristo según modelo difundido por el clasicismo barroco italiano. Otras piezas donadas por el VI marqués de los Vélez a su capilla fueron dos cuadros de Luca Giordano, *La Adoración de los Reyes* y *La Sagrada Familia con San Francisco*, que proceden de la magnífica colección de pintura que poseyó, de la cual se trata brevemente a continuación.



14. Cruz de Altar. *Ca*. 1675-1682. Capilla de los Vélez (Museo de la Catedral de Murcia). Murcia.

[63] A.D.M.S. Sección Vélez. Leg. 1272. Sin foliar.

La colección de arte del VI Marqués de los Vélez.

Durante los años que don Fernando Joaquín Fajardo [**Fig. 15**] ostentó el título de virrey de Nápoles, entre 1675 y 1687, un gobierno lleno de luces y sombras teniendo en cuenta las dificultades de Mezzogiorno italiano afectado por la guerra de Messina, los problemas financieros y los continuos choques entre fuerzas sociales autóctonas, todo ello enmarcado en el contexto de la corte madrileña de los Austrias y sus luchas de poder[64], el virrey logró reunir una importante colección de pintura formada por más de quinientas obras de artistas italianos del siglo XV- Marco de Siena, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Tintoretto, Veronés, Julio Romano, Polidoro de Caravaggio, Taddeo y Federico Zuccaro… -, y de otros tantos maestros contemporáneos del siglo XVII, entre ellos, Cavalier d'Arpino, José de Ribera, Domenichino, Guercino, Salvator Rosa, Andrea Vaccaro, Giuseppe Reco, Giacinto Brandi, Pier Francesco Mola y, sobre todo, del gran artista napolitano Luca Giordano (1643-1705), del que fue amigo y protector y uno de los mayores coleccionista privado de su obra en la corte española.



15. Salvatore Castaldo. *Retrato de don Fernando Joaquín Fajardo*. 1680. Biblioteca Nacional de España.

Aunque el estudio de esta colección de pintura será objeto de un futuro artículo integrado dentro del marco de este mismo proyecto de investigación, damos aquí a conocer el listado de alguna de las obras más importantes de las inventariadas, datos que se extraen del Inventario que por la muerte del VI marqués de los Vélez se redactó en Madrid, el 7 de diciembre de 1693, ante Isidro de Camargo, caballero de la Orden de Santiago de los Consejos de Castilla y Guerra de Su Majestad[65]. Esta son las siguientes:

[64] MARTINO, A. RODRÍGUEZ REBOLLO, P: "Fernando Joaquín Fajardo, Marqués de los Vélez. Virrey de Nápoles (1675-1683)", en ANDUJAR CASTILLO, Francisco. LÓPEZ, Julián (Coords): *Los señoríos de Andalucía moderna. El Marquesado de los Vélez*, Almería, I.E.A., 2007, pág. 321

[65] A.D.M.S. Sección Vélez. Leg. 1657. Pieza 3.

de Marco de Siena "…una pintura de Nuestra Señora con el Niño…otra de una Crucifixión…otra de Nuestra Señora…más otras (sin especificar)…"; de Miguel Ángel Bonarota (sic) "…una pintura de la Resurrección del Señor en tabla…"; de Tiziano " …otra del retrato de Enrique de Nassau de mano de Ticiano…(y) otra de una Nuestra Señora y San Juan…"; de Tintoretto "…otra de La Sagrada Familia…"; de Veronés "…otra de la Adoración de los Reyes…(y) otra del rico avariento…"; de Julio Romano "…otra de Nuestra Señora…"; de Rafael "…cuatro platos pintados…"; de Rubens "…unos músicos…"; de Polidoro de Caravaggio "…once paisajes … (más) tres paisajes nocturnos…(y) un Señor en la columna…"; de Cavalier d'Arpino "…un dibujo…(una pintura) de Ganimedes y el águila…(y) otra de un Ecce Homo…"; de José Ribera "…un país…otra de Santa Teresa…otra de San Jerónimo…(y) otra de un San José…"; de Guercino "…una de San Isidro…(y) otra de Nuestra Señora…"; en fin, de Luca Giordano "…una pintura de la disputa del templo…otra de cuando San Pedro se cayó al mar…otra de la Huída a Egipto…otra de San Jerónimo…otra de la predicación de San Juan Bautista…otra de la tentación (de Jesús) en el desierto…otra de la conversión de la Magdalena…otra de la resurrección de Lázaro…otra de la Samaritana… otra de Moisés…otra de Job…otra de Aarón…otra de Nuestro Señor y Santo Tomás…otra de la lucha de Jacob…otra de santa María Magdalena…otra de Sansón…otra de san Lorenzo…otra de san Genaro…otra de Nuestra Señora de la Soledad…otra de Jacob y los tres ángeles… otro de Lot y su hijo…otra de la bendición de Isaac…otro del sacrificio de Isaac… otra de Abraham despidiendo a Lot…otra con David y la cabeza de Goliat…otra con Judith y la cabeza de Holoferne…otra de Sansón con la quijada… otra con el martirio de San Bartolomé… otra de San Sebastián… otra con ganados y dos pastores…otra de la caída de San Pablo…otra de la caída de Juliano el apóstata… otra de la visita de Nuestra Señora… otra de la Purificación de Nuestra Señora… otra de la Asunción…otra del Padre eterno y Nuestra Señora… otra de cuando Nuestro señor llevó a su Madre delante de los Apóstoles…otra de la Coronación de la Virgen…otra de San Juan en la Apocalipsis…otra de la Resurrección de Cristo… otra del descendimiento de la Cruz… (y) otra de Nuestra Señora de la Soledad…", además de muchas otras obras de diferentes pintores.

Promoción artística de Francisco de Solis Folch y Cardona, Cardenal en la Roma del Papa Clemente XIV, a través del patrimonio documental conservado en el Archivo Arzobispal de Sevilla[1]

Eduardo Asenjo Rubio
Universidad de Málaga

Resumen: *Este artículo trata sobre los gastos que el cardenal Francisco de Solís realizó durante su estancia en Roma en 1769, y saca a la luz los numerosos artistas y artesanos que trabajaron para él.*
Palabras clave: *Patrimonio documental, Fiestas, Cónclave, Arquitectura efímera, Roma, Cardenal*

Abstract: *This article is about the coast that cardinal Francisco de Solís made during his stay in Rome in 1769, and brings to light the many artist and craftsmen who worked for him.*
Key words: *Documentary heritage, Conclave, Festivals, Ephemeral architecture, Rome, Cardinal*

Síntesis biográfica del Cardenal – Arzobispo Francisco de Solis.

Antes de iniciar el argumento principal de esta comunicación, quiero glosar brevemente la vida de este interesante aunque no muy conocido personaje en el ámbito internacional. Hijo del Duque de Montellano D. José de Solís y Gante, Grande de España, y de la marquesa de Castelnuovo[2], desde su más tierna infancia estuvo

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", refer. HAR2009-12095, Subprograma Arte y de la Acción Complementaria "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", refer. HAR 2010-09816-E.
[2] MORGADO, J.A.: *Prelados sevillanos*. Sevilla, 1899, pp. 660-683. MOLI FRIGOLA, M.: "Sevilla en Roma.



1.

estrechamente ligado a la monarquía, acontecimiento que, sin duda, marcaría el gusto refinado y cortesano que años más tarde convertiría en *leit motif* de su vida, como se demuestra a través de la más que interesante intervención en el palacio arzobispal y jardines de la localidad de Umbrete[3]. Su hermano José ejerció con éxito la carrera militar, llegando a ser virrey de Nueva Granada. Algunos biógrafos coinciden en señalar que durante la infancia de D. Francisco y estando en el jardín jugando con el futuro rey Carlos III, éste le saltó el ojo izquierdo con un florete, y de ahí que en la mayoría de sus retratos posteriores apareciera de tres cuartos. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan dos retratos del Cardenal-Arzobispo en esta posición, pertenecientes a la colección Carderera. El primer retrato [**Fig. 1**] es obra del prestigioso profesor y grabador D. Tomás Francisco Prieto (1716-1782), que fue aventajado discípulo de Lorenzo de Montemán en Salamanca[4], y realizó esta obra con gran acierto, tanto en la sobria composición, como en la captación física de los rasgos del cardenal Solís, especialmente su nariz aguileña. Del mismo modo es soberbia la matización tonal de la indumentaria religiosa. En el pedestal figura el escudo del Arzobispo, así como la fecha 1761, y el nombre del grabador. La diferencia respecto del segundo retrato estriba en que aún no había recibido el capelo cardenalicio, como puede observarse tras la lectura de la inscripción[5].

Los viajes del Cardenal Francisco de Solís entre 1769 y 1774-1775". En *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística,* Tomo 73, nº 224, 1990, pp. 67-86.

[3] AMORES MARTÍNEZ, F.: "Los antiguos jardines del Palacio Arzobispal de Umbrete". En *Laboratorio de Arte* n. 17, año 2004, pp. 327-341.

[4] RUPÉREZ ALMAJANO, Mª NIEVES.: "Tomás Francisco Prieto y la enseñanza del grabado en hueco en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII". En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 85, segundo semestre de 1997, pp. 415 y ss.

[5] Inscripción: "Ems. D. D. Franciscus de Solis Folch de Cardona S. R. E. Presbiter Cardinalis Archiepiscopus hispalis"

El segundo presenta un diseño más rococó y en una orla ovalada se inscribe el retrato de D. Francisco de Solís, un hombre en plena madurez. La inscripción de la orla hace alusión a su nombramiento como Cardenal de la Basílica de los Doce Apóstoles, y a la posesión de las reales órdenes de Carlos III y San Genaro[6]. En este retrato se advierte una representación más cansada, en donde el peso de los años, los problemas del ejercicio del cargo, entre otros asuntos, son más que evidentes si lo comparamos con el primero [**Fig. 2**].



2.

Pasados los años, en 1749 fue nombrado coadministrador de la sede de Sevilla, siendo el titular el cardenal infante Luis Antonio de Borbón. En 1752 fue elegido obispo de Córdoba, y tres años más tarde regresó a Sevilla. En 1754 culminaba su carrera eclesiástica con el nombramiento de Cardenal de los Doce Apóstoles por el papa Benedicto XIV. Tras su regreso a Sevilla continuó con una intensa actividad en el arzobispado hispalense, de promoción de obras, visitas pastorales y socorro a los más necesitados. La muerte del papa Clemente XIV en 1774 propició una nueva participación del Cardenal Solís en el conclave que eligió para ocupar el solio pontificio al papa Pio VI. Para esta ocasión se aposentó en el Palacio de España. Llegó el 10 de diciembre de ese año y tras una discreta participación en la vida social romana, el 21 de marzo moría a los 62 años, a consecuencia de unas fiebres, después de tres días de agonía.

[6] Inscripción: "Em. et Exc. D.D.D. Fran. de Solis S.R.E. Basil. SS.XII App. Presb. Card. Reg. Ord. Caroli III et S. Januarii... Hisp"

Fuentes documentales para el estudio de las celebraciones romanas del Cardenal – Arzobispo Francisco de Solís Folch y Cardona.

Es más habitual que las relaciones de los festejos, exequias u otro tipo de celebraciones de carácter jaculatorio, egregio o luctuoso hayan permanecido en bibliotecas y colecciones privadas por lo singular de la celebración, como adquisiciones raras o preciadas y especialmente por el valor per se que tienen, que se acentúa si además la acompañan algún tipo de dibujo o grabado. Sin embargo, menos usual es que se hayan conservado las cuentas y pagarés de este tipo de conmemoraciones, ya que se trata de un tipo de documentación administrativa. En el caso de las fiestas celebradas por el Cardenal D. Francisco de Solís Folch y Cardona en 1769 durante su estancia en Roma, dichos documentos se han conservado porque formaban parte del expolio que se realizó tras su muerte en 1775. Hasta ahora esta documentación no había sido objeto de estudio, ni siquiera por Montserrat Moli Frigola que dedicó un fantástico y solvente trabajo de las dos estancias del cardenal en la ciudad del Tevere[7]. Este trabajo es el contrapunto y complemento a la visión que ofrece la autora, ya que permite una lectura pormenorizada y aclaratoria de lo que hizo el cardenal, de cuánto gastó y a quién se lo encargó. Las relaciones detalladas de la contaduría romana son amplias y muy ricas en contenido, porque permite comprender el gusto de la época, y el ritmo de vida de un príncipe de la iglesia que pertenecía a una de las familias más importantes de la nobleza española. Con este trabajo se avanza en la exitosa promoción del cardenal Solís, cuya actuación excedió los límites del arzobispado hispalense, entronizándose en Roma como un auténtico promotor de las artes, en uno de los ambientes más intrigantes y contrastados del orbe cristiano[8].

La documentación que se ha conservado en el archivo arzobispal hispalense es muy completa[9], y se divide claramente en dos grandes grupos, y uno más pequeño; por un lado un cuadernillo principal, que contiene todas las cuentas en Roma durante 1769; y por otro lado, los recibos de las cuentas; un grupo menor lo integra algunos contratos. No se han conservado las cuentas de la segunda visita a Roma en 1775, si bien es cierto, que el tren de vida llevado con motivo de la última estancia no fue comparable con el de la primera, aunque habría sido interesante conocer algunos aspectos. Sabemos que compró un ostensorio para la Catedral sevillana,

[7] MOLI FRIGOLA, M.: "Sevilla en Roma. Los viajes del Cardenal" Op. Cit.

[8] Es muy interesante que previamente se lea el trabajo de la cita anterior para conocer el acelerado ritmo de vida que llevó el Cardenal en los meses que estuvo en Roma, y cómo su participación fue recogida abundantemente por los cronistas de la época.

[9] Archivo General de Arzobispado de Sevilla (A.G.A.S), Sección IV, Diezmos de la Mesa Arzobispal, legajo 15349.

cuya factura es deudora de los modelos italianos, como se ha puesto de manifiesto en un amplísimo estudio sobre platería[10]. Quizás también se debiera a un cambio en la mentalidad del cardenal, mayor y cansado, más consciente del peso y las tensiones políticas de aquellos años, los problemas del arzobispado, pero también la problemática que había suscitado en todo el orbe cristiano la promulgación del breve *Dominus ac Redemptor* el 21 de julio de 1773, por la que se disolvía la orden de los Jesuitas.

Este legajo forma parte del Expolio del Cardenal Solís, pero ¿qué eran los Expolios? Se trataba de los bienes muebles o inmuebles que eran adquiridos con los frutos de la dignidad, *in tuito Ecclesiae,* de los obispos por lo que quedaban excluidos de su última voluntad, y al morir se les despojaba de ellos. Fueron varios los decretos o instrucciones que de un modo u otro definieron el contenido de los expolios. Por el concordato de 1753 y la instrucción de 1754 se regulaba la percepción de 233.000 escudos y la reserva pontificia de 52 beneficios pingües a favor de la Santa Sede. La Real Cédula de 1771 fue realmente importante porque se anticipaba a los regímenes de los concordatos del siglo XIX[11].

El cuadernillo se estructura con un índice y concluye en la hoja final foliada con el número 63 que lleva por título *Resumen de todos los gastos*. En esa relación general se identifican los conceptos mediante un breve enunciado que se inicia con la palabra gasto. Hay 16 gastos, dos gratificaciones y un salario. El estadio de cuentas está bien estructurado en los diferentes bloques contables que lo compone. Podría considerarse que esa relación trata los temas de un modo genérico, pero obviamente sabemos que esos gastos se desglosaron en otras hijuelas. Se han conservado todas las partidas, aunque quizás las más interesantes sean los números 1, 9, 33, 34 y 55 que corresponden a los *Gastos hechos para el cónclave de la Santa memoria de Clemente XIII* (fol. 1) 3136'84; *Gastos de cabelleriza y sillería* (fol. 9) 10787'97; los *Gastos de la cera hecha benir para el uso del palacio* (fol. 33) 2495'95; *Gastos hechos en el Palacio de su eminencia a plaza Colona* (fol. 34) 23773'92, y *Gastos hechos para la magnífica fachada* (fol. 35) 13556'37. También hay que señalar que se han conservado cada uno de los pagarés que se dieron a los proveedores, maestros, albañiles, entre otros, artesanos y artistas que contribuyeron a dar mayor esplendor a la estancia del cardenal Solís en Roma; este dato es bien positivo por la nómina de nombres que han quedado asociados a estas fiestas romanas. Lo único que no se ha conservado en su

[10] SANZ SERRANO, Mª, J.: "Orfebrería italiana en Sevilla (I). *Laboratorio de Arte* nº 7, 1994, p. 104.
[11] GREGORIO DE TEJADA, M. T.: *Vocabulario básico de la Historia de la Iglesia*. Ed Crítica, Barcelona 1993, pp. 200-205.

totalidad son los contratos de obras, aunque si tenemos constancia de cuentas de obras pero en lengua italiana.

Moli Frigola recoge en su artículo que el cardenal Solís antes de entrar en el cónclave se dirigió a la Basílica de San Pedro *con nobile treno di quattro carrozze, corteggiato da dieci prelati e numersosa virtù*[12]. El n. 9 de la relación de cuentas corresponde a los *Gastos de caballeriza y sillería*. Es interesante comprobar hasta qué punto la puesta en escena de la comitiva del cardenal implicaba un gran número de carrozas realizadas para la ocasión, pero también los caballos, las telas y las guarniciones de los caballos. A su excelencia el Abate Falzeti se le pagaron 1200 escudos por ocho caballos frisones, utilizados especialmente como caballo de enganche y muy solicitados hasta el siglo XIX. Al barón Testa Piccolomini se le pagaron 320 escudos por una *tudesquina* o coche para la familia, a D. Pedro Pandolfi 190 escudos por un coche de dos asientos para uso del maestro de cámara, a Pablo Luci 140 escudos por un coche para el embajador, y al Duque de Lante 125 escudos por un coche de dos asientos para la familia. Para uso del cardenal se le pagaron a Pedro Pandolfi diferentes cuentas, 700 escudos por un coche de 4 asientos, y 28 escudos por los atavíos de seda para los caballos. Al mismo se le pagó otra abultada cuenta de 3300 escudos por tres coches grandes para uso de los cardenales. Pero realmente el coche en el que el cardenal pudo lucir la alcurnia de su linaje se debieron al maestro Juan Clementi al que se le pagaron 2195 escudos por la estufa o coche noble para su eminencia, en donde se incluyó todo el aparato y pertrecho de caballos. La magnificencia de este coche debía ser tal que disponía de ricos bordados encargados a Felipe Lazari, así como Juan Clemente que también realizó diversos trabajos en el coche noble.

Del primer bloque correspondiente a la celebración del cónclave tenemos varias noticias, duró desde el 15 de febrero al 19 de mayo, aunque el cardenal Solís no se incorporó hasta el 30 de abril. El papel jugado por el Cardenal-Arzobispo fue importante en la búsqueda de un papa que se comprometiera a suprimir la orden de los Jesuitas, siendo Solís el que insistió sobre un compromiso por escrito sobre dicha cuestión, mediante la intervención del embajador de España, Aizpuru[13]. Apoyado por el cardenal Malvazzi y por los embajadores de Francia y España, finalmente se llevó a buen término con no pocos esfuerzos. De hecho, toda la parafernalia con la que se desarrolló la estancia del cardenal sevillano, la construcción de una gran fa-

[12] MOLI FRIGOLA, M.: "Sevilla en Roma. Los viajes del Cardenal", *op. cit,* p. 68.

[13] A pesar de que la corte de Madrid no tenía en muy buen concepto a los dos cardenales españoles: *Todos ellos de la primer grandeza, pero de escaso talento y poca doctrina*. BELMONTE MAS, F. J.: *El cónclave de 1769 en la correspondencia diplomática*. Revista de Historia Moderna, n. 18, 2000, p. 72.

chada efímera, las continúas conversaciones que allí se celebraron pudo ser el resultado de la facción de los cardenales que apoyaron la causa de las coronas borbónicas en relación con la elección de un papa que suprimiera la orden.

Durante el tiempo en el que el cardenal Solís participó en las sesiones del cónclave se construyó -al igual que el resto de cardenales- su propia celda, que por los documentos sabemos que constaba de tres piezas: celda, repostería y cocina, como se desprende de la siguiente carta de pago, a Juan Zaqueo 6 escudos y 90 bayocos por una cuenta en blanquear las celdas, repostería y cocina en S. Pedro. Respecto a las obras se ha conservado algún recibí más detallado de las labores que se realizaron. El documento n. 48 denominado *Conti di lavori* se refiere al trabajo hecho por el carpintero, como ajustar una cerradura de la antepuerta o por haber clavado el pavimento de la celda, por haber trasladado los muebles a otra estancia o por un gancho para sujetar la escalera. El número 41, con fecha de 9 de febrero, hace referencia a los trabajos en las paredes de la celda del cardenal Solís, entre otros cabe señalar, los muros de la celda con yeso y puzolana, es decir, que probablemente algunos muros se estucarían por embellecer algunas piezas de la puerta con yeso; en la cocina la pared nueva que se hizo para la chimenea. Francisco Lobatti y Pedro Rossi, albañiles, Juan Persiani, carpintero, Antonio Rotolone, picador de piedras, y Pedro Aureli, vidriero que puso los cristales en la puerta y ventanas de la celda, entre otros, realizaron las obras de la celda según la dirección del arquitecto Gian Simone. Pero también hay que mencionar la exigua decoración del interior de la celda, en donde se dispusieron por encargo a Antonio Santoni un cuadro de la Virgen por precio de 2 escudos y 16 bayocos, mientras que a Feliz Coco se le encargaron 4 cristos por 2 escudos y 50 bayocos. Además, de los objetos religiosos contaba con una cómoda escribanía, una colgadura y bayetas verdes. También conocemos los alimentos que se consumieron, cuánto se pagó y a quién se los compraron. La dieta alimenticia se componía de carne, pescado, pollo y frutas, y de bebida vino.

Si pasamos a desglosar el folio n. 33 sobre la *Cuenta de la cera hecha benir para uso del Palacio de su eminencia; tanto para el consumo cotidiano, quanto por el de los lunes en la solemne combersacion; y fachada*, podemos observar la riqueza documental, el control exhaustivo de los pagos, y la efectividad de un administrador bien organizado que conoce al detalle su trabajo. Muchos de los nombres que proporcionaré a lo largo de este trabajo parecerá a ojos de otros investigadores una recopilación excesiva, pero creo que a estos datos que se nos ofrecen con tanta generosidad hay que darles el valor que se merecen, porque ese elenco de referencias, en definitiva, es como conocer quién vendía los colores, lienzos y estampas a Zurbarán, Velázquez o

Murillo, y poder comprender que la realización de esas obras, a veces, no era posible sin la intervención de intermediarios. Por lo tanto, esta fuente documental se revela como la oportunidad de conocer cuántos artistas y artesanos asistieron al cardenal Solís en ese tren de vida tan acelerado que llevó durante los seis meses que duró su estancia en Roma.

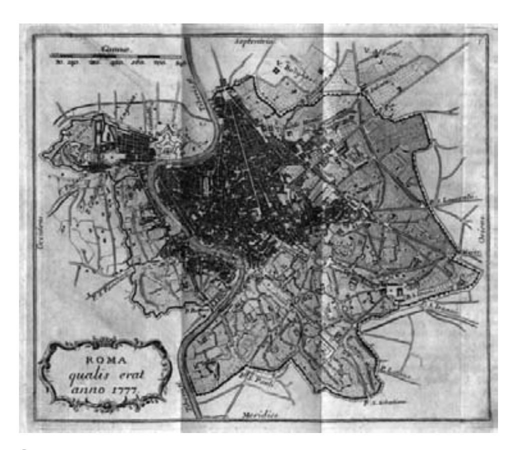
La elección del palacio tampoco fue de ningún modo gratuita, como tampoco el lugar en la vía del Corso, una de las principales arterias de la ciudad, concurrida de palacios de las más renombradas familias, y no hay que olvidar que el cardenal D. Francisco de Solís era un Grande de España y estaba acostumbrado al lujo y boato ceremonial y celebrativo. En la actualidad la plaza Colonna ha cambiado mucho, especialmente algunos de sus palacios más emblemáticos, y en la antigua Galleria Colonna, se encontraba inicialmente el palacio que ha recibido numerosos nombres, entre otros, Giustizi Veralli, marqués de Spada e Ignacio Buoncompagni Ludovisi, principe de Piombino, que fue demolido en 1889 por orden del Ayuntamiento de Roma para dar paso a la construcción e inauguración de la Galleria Colonna en el año 1922. Después de un tiempo cerrado, tras su reapertura en el año 2004 recibió el nombre de Galleria Alberto Sordi, en honor al afamado actor italiano.

Para comprender un poco más cómo era el lugar motivo de las celebraciones del cardenal hispalense, he seleccionado algunas plantas de la ciudad de Roma en dónde se puede comprobar la evolución de este espacio. En primer lugar, hay que mencionar el plano titulado *Roma qualis erat anno 1777*, una imagen en la que puede apreciarse un área central muy colmatada[14], mientras que la zona del Esquilino, Términi, Coliseo, etc., a nivel urbanístico aún estaban a medio gas; en cambio, vía del Corso se muestra perfectamente trazada, formando parte del tridente que parte de la Piazza del Popolo [**Fig. 3**]. En un plano de detalle denominado *Columnae Regio III Romana qualis erat anno 1777*, se puede observar la ubicación del entonces palacio del marqués Spada, una manzana perfectamente alineada con vía del Corso[15] [**Fig. 4**]. La planimetría del siglo XIX mantiene como constante urbanística esta zona y apenas se aprecian cambios significativos como puede apreciarse en el de 1826 y 1834. Este último era una planta simplificada de la dirección del Censo, que se había publicado en la guía de Melchiorri[16]. A partir de la unificación de Italia

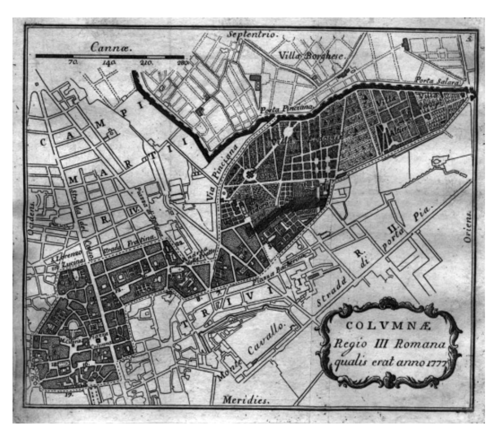
[14] Este plano está recogido en MAGNAN, D.: *La città di Roma ovvero breve descrizione di questa superba città*. In Roma appresso Venanzio Monaldini, Gaetano Quojani, Gregorio Settari. Nella Stamperia di Generoso Salomoni, 1779.

[15] *Ibídem*.

[16] MELCHIORRI, G.: *Guida metodica di Roma e suoi contorni*. Compilata con nuevo metodo, ed in questa se-



3.



4.

y especialmente tras la conquista de los Estados Pontificios en 1870, Roma asistió a un renovador programa urbanístico, el plano de 1882 es una buena prueba de ello[17]. En amarillo están señaladas, entre otras, la zona que nos interesa a nosotros, con la legenda: *Demolizioni per apertura e ampliamento di strade*, que afectaba al antiguo palacio Spada que ocupó el cardenal Solís [**Fig. 5**]. En uno de los detalles del *Piano Regolatore* de 1931 se puede apreciar cómo ya se ha construido la nueva Galleria Colonna [**Fig. 6**].

Volviendo a las cantidades gastadas para acomodar y satisfacer los deseos del noble cardenal de Solís fueron importantes, y he realizado una selección. Por lo pronto sabemos que el 7 de junio de 1769 a Cayetano Pernaza, arriero, se le pagaron 44 escudos por el porte de 22 cajones de cera que se trajeron de la ciudad de Foligno, en la región de Perugia, a Roma. Está registrado con el recibo n. 152. En varias ocasiones tuvieron que pedirse remesas de cera a la misma ciudad. Existen otras partidas que se refieren a las luminarias utilizadas para las reuniones, veladillas o conversaciones del cardenal Solís con sus asistentes, como torchas de peso pulido y justo o candelas de arañas que iluminarían las estancias y balcones del palacio Spada en vía del Corso.

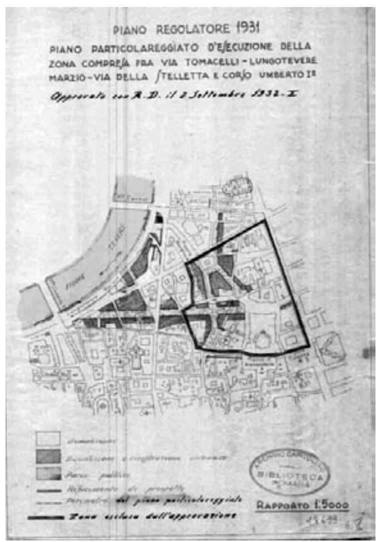
Poco se sabía de la transformación que sufrió el Palacio Spada con motivo del alquiler y adaptación para hacer más cómoda la estancia del cardenal acorde a su

conda edizione italiana, aumenta e corretta dal marchese Gisuseppe Melchiorri. Roma, Tipografia Puccinelli, 1840.

[17] Piano regolatore e di ampliamente della città di Roma approvato dal Consiglio Comunale nella seduta del 26 giugno 1882 in relazione alla legge sul concorso dello stato nelle opere edilizie nella capitale del regno.



5.



6.

nobiltà[18]. El folio 34 y siguientes ilustra esas transformaciones puntuales que debieron ser sobre todo decorativas, según los datos tomados. Hay que tener en cuenta que el cardenal viajó a Roma con un séquito que había que aposentar en el palacio, de ahí que el documento lleve por título: *Cuenta de los gastos hechos en el Palacio a plaza Colona por la avitacion de su eminencia y Reverendísima y de la familia*. El 5 de mayo se encargó a Monseñor Salviati 523 escudos y 60 bayocos por 476 varas de medio damasco carmesí encarnado, que debieron emplearse en algunas estancias para cubrir las paredes. El 7 de mayo a Santiago Yosimi 82 escudos por tres cortinones para las puertas de las salas, destinadas a crear un ambiente noble en donde se encontraría el salón de recibimiento. Entre el mobiliario encargado hay que destacar las dos mesas de nogal y escribanía pagadas a 22 escudos a Esteban Forniati. A Carlos Ambrosio Lepri se le pagaron 55 escudos por dos mesas de piedras entalladas y doradas. Desconocemos la ubicación de estas piezas; en cambio, en otros apartados del documento resulta más concreto y permite reconstruir los ambientes decorativos a nivel cromático. Es el caso de los 160 escudos pagados a Gerónimo Ferrari por 130 varas de damasco amarillo de bolonio, destinado al cuarto del cardenal Solís. A Joseph Bavi se le pagaron 30 escudos por un tavolino o mesa de piedra con los pies de barniz de perla y oro. Pero lo que más abunda son las telas que se utilizaron para

[18] Al llegar a Roma el 27 de abril de 1769 tuvo que hospedarse momentáneamente en el Palacio de España, porque las obras del Palacio Spada en la Plaza Colonna aún no habían finalizado. MOLI FRIGOLA, M.: "Sevilla en Roma…", *op. cit,* p. 68.

el ornamento de las habitaciones, y son numerosos los recibos conservados. En la siguiente tabla se enumeran el vendedor, las telas y el gasto realizado:

Un dato sobre las estancias que ocupó el cardenal lo ofrece precisamente la descripción de un recibí. A José Rizzi 343 escudos y 30 bayocos pagados por precio

Thomas Cardelini	Colgadura color oro, 208 varas	300 escudos
Aron di Porta Judío	165 varas de damasco pajizo 367 damasco encarnado usado	690 escudos
Pedro Yanucci	162 varas tela pajiza tejida de seda e hilo	146 escudos
Francisco Antonio Canale	60 varas tafetán encarnado	78 escudos
Pedro Tavaneli, endorador	28 armazones de sillas con barniz color perla y oro	98 escudos, 3 escudos y 50 bayocos cada una
Nicolas Yansimoni, [arquitecto]	12 armazones de sillas	54 escudos
Domingo Pinquetti	64 varas y media de tafetán cremis	100 escudos
Domingo Lessini	1 mesita de poner el reloj encima, plata y diversos colores	20 escudos
Luis Camilo Digne	2 camas enyesadas y colchones para uso de los señores arcedianos	53 escudos y 89 bayocos
Pedro Yanuchi	432 varas de terciopelo cremis o carminio para la sala de recibir	1478 escudos y 43 bayocos
Antonio Blasi, campanero	1 camapanilla de metal que es la que se serena cuando sale su eminencia	21 escudos y 50 bayocos
Pedro Yanuchi	2 borlas de arañas y franja	5 escudos
Felipe Gali	8 varas de paño escarlata para tapeto capilla sobre la tarima	26 escudos y 25 bayocos
Antonio Masotti	40 cuadros de diversos autores con marcos dorados, la imagen de Nuestra Señora	230 escudos
Pablo Silvestri	1 lámpara de plata para la capilla del Palacio	30 escudos y 45 bayocos

de 6 tablas de piedra noble con los pies de entalle fino y dorados, dos de los cuales estaban en la Sala de Audiencia, comprendidas 12 sillas entalladas de la cámara o cuarto de su eminencia. A Juan Zaqueo, emblanqueador, 31 escudos y 40 bayocos por diversas *emblanqueaduras* que ha hecho en el Palacio. A Nicolas Cuascone, acreedor del patrimonio Amerani, 250 escudos, pagados por la compra de cuadros de Balente autor, hecha por piezas 36. Para conocer las diferentes estancias del Palacio recurrimos una vez más a otra cuenta del gasto. A Carlos Palmes, 569 escudos y 98 bayocos por una cuenta de 63 armazones de sillas; 14 en la primera sala noble, 24 en la sala de audiencia, 12 en la sala de cuadros, 12 y un canapé en la sala de arriba azul, 3 escribanías nobles, cuatro medias cómodas nobles en la cámara de su eminencia, y una mesita, todo de diversos colores.

De los numerosos recibos que componen esta cuenta sólo se ha conservado uno, el número 190 que corresponde a Francisco Pacili, entallador de madera, 88 escudos y 95 bayocos por diversos entallos hechos por orden del arquitecto, como consta de recibo n. 190. El desglose del recibo es bastante claro, y la documentación está escrita en lengua italiana. La mayoría de los objetos realizados se refieren a los marcos de los cuadros con sus cornisas en forma de palmeta, también mesas, como siete conchas adornadas de hojas en cascadas. Con fecha de 3 de junio de 1769 se realizaron las tallas para el baldaquín que presidía la sala de audiencias, explicándose con detalle cada una de las piezas que se cortaron. Para la misma sala de audiencias se realizaron unas maderas para las ventanas decoradas con un sol rodeado de guirnaldas de flores, hojas y arabescos. En la sala contigua se encargaron tres piezas ornadas con guirnaldas de campanas y de otras guirnaldas de roble. Otras seis en la antecámara de la sala de audiencias. No cabe duda que el gusto rococó triunfaba en las diferentes estancias del palacio Spada.

Volviendo a la relación de cuentas, a Ponciano Ricardi, mercader, se le pagaron 1097 escudos por el damasco *cremis* del cuarto donde dormía el cardenal Solís, la colgadura para la sala azul, incluyendo las sillas y tafetán doble *cremis* para las cortinas. A Pedro Yanuci se le pagaron 3482 escudos por una cuenta de galones, franjas, *floques*, todo de oro fino para la sala noble, además de borlones y cuerdas de seda para las cortinas. A Luis Baldi, *pintor azugo de yerva*[19] 580 escudos por una cuenta de pintura hecha en el palacio, por orden del arquitecto.

El otro grupo de hojas se refiere a las *Cuenta de los gastos hechos para la magní-*

[19] Desconocemos el término, quizás podría referirse a alguna clasificación o traducción literal del tipo de pintura.

fica fachada delante el Palacio de su eminencia, y Reverendísima, en plaza colona, los días 10, 11 y 12 de agosto. Con este acto se conmemoraba el nombramiento que le había hecho el papa Clemente XIV. Esta grandiosa fachada, descrita así por las crónicas de la época, de la que nos ha quedado un magnífico grabado y su descripción, pero también las cuentas de los artistas que intervinieron en la materialización de esta soberbia obra. Durante los tres días que duraron las celebraciones debemos pensar en una grandilocuente puesta en escena, y el grabado que observamos se prefigura como una imagen congelada en donde todo es posible. Precisamente, gracias a esas cuentas podemos accionar el mecanismo que daría vida a la fachada, comprendiendo cómo se produce la integración de las artes en un mismo escenario mediático y persuasivo. En el documentado artículo de Moli Frigola se describe la fachada, pero había otros elementos que entraban en liza a la hora de hacer más asequible la representación y parafernalia que envolvía a ese tipo de celebraciones. La música que ambientó las reuniones y en especial la que creó Joseph Lafacci, maestro de capilla, al que se le pagaron 47 escudos y 45 bayocos por la composición de 10 sinfonías nuevas, *ex profeso*, para las noches festivas. Al mismo maestro se le pagó otra cuenta, bien abultada, de 1040 escudos y 60 bayocos por los instrumentos y sonadores de las tres noches. Pero toda esta algarabía no estaría al completo sin el abundante refresco que se sirvió durante esos días. Sabemos que trabajaron 35 camareros y que a Joseph Bernabei se le dieron 3 escudos con 33 bayocos por el alquiler de dos salones a pie de tierra en donde preparar los refrescos. A Alonso Rodríguez, repostero, se le pagaron 1003 escudos con 15 bayocos y medio por los gastos del refresco, y se dieron otros 118 escudos a las 16 personas que asistieron y trabajaron con él durante los tres días.

Si importante fue la música y el refresco, no lo fue menos la seguridad. La concurrencia de gentes a la Plaza Colonna en aquellos días para contemplar la fachada efímera iluminada fue de tal relevancia que al marqués Palioti, coronel, se le pagaron 283 escudos con 70 bayocos por la guardia de 264 soldados que se distribuyeron en el interior y exterior del palacio, garantizando la seguridad de la zona y la asistencia de tan encumbrados convidados del cardenal Solís.

Si nos detenemos propiamente en la ejecución de la fachada también nos sale una interesante nómina de artistas que la hicieron posible. A Santiago Sivila, escultor, se le pagaron 810 escudos por las estatuas de la fachada y de las fuentes. A Pasqual Marini, entallador, 404 escudos con 10 bayocos por diversas labores hechas en la fachada; mientras que a Francisco Bacili, entallador, se le dieron 50 escudos por todas las cornucopias labradas de la fachada. A Bartolomé Toni y a Juan Domingo

Toñoti, estañeros, les pagaron 54 escudos y 90 bayocos por los trabajos hechos para la magnífica fuente que había tasado el arquitecto. Respecto al color de la fachada, aspecto bien importante que no suelen recoger los grabados, aunque si las Relaciones, sabemos que a Juan Zaqueo, emblanqueador, se le pagaron 16 escudos por *emblanqueaduras* hechas en la fachada, y a Santiago Marini y Joseph Bravi, *endoradores*, 344 escudos y 35 bayocos, por los trabajos de *endoradura* de la fachada. A Pedro Yanuchi Trinarolo, *franjaro*, 600 escudos por todas las trinas, franjas y galones que se hicieron en la fachada.

En la Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla se ha conservado un ejemplar impreso de la relación que se hizo con motivo de la erección de la fachada efímera en el palacio del marqués de Spada, que el cardenal Solís había alquilado durante su estancia en Roma. No se recoge la pléyade de artistas que estuvieron en nómina para el cardenal hispalense que acabo de mencionar, y que trabajaron en la ejecución de la fachada; sin embargo, si leemos detenidamente algunos pasajes seleccionados de esta sucinta descripción podremos identificar el trabajo de muchos de ellos. Queda de manifiesto que el diseño del magnífico aparato fue obra de Nicola Giansimoni, arquitecto, pero no sólo ya que también estuvo al frente de todas las obras que se hicieron para Solís, tanto en el cónclave como en el palacio Spada. Sabemos que se había formado en la tradición arquitectónica de las dos tendencias más representativas del siglo XVII: Bernini y Borromini, pero no se había quedado anclado como algunos de sus compañeros, siendo receptivo a las novedades introducidas por Vanvitelli, como lo demostró en el nuevo atrio y escala monumental de la Casa Grande Barberini, interviniendo también en el Palacio Caffarelli-Vidoni[20]. Recibió otros encargos fuera de Roma, como la reconstrucción de la iglesia de San Martino V en Velletri, y en 1778 llevó a cabo un plan de planta de cruz griega que remata en una efectista cúpula falsa.

Regresando a los artistas que pueden localizarse en la Relación, puede mencionarse a Yanuchi Trinarolo, cuya intervención podría cifrarse en este escueto extracto: *Las basas, y capiteles de este orden estaban dorados en algunas de sus partes, y debajo de los cuellos, tanto de las columnas, como de las pilastras pendían algunos festones con hojas de encina de bajorrelieve, con juguetes de listones dorados*.[21]

[20] BERNA, C.: "Per Niccola Giansimoni, architetto del secondo Settecento Romano." *Arte Cristiana* nº 85, 1997, pp. 357-368. PORRO, D.: "Lo scalone del Palazzo Barberini ai Giubbonari e altre opere di Niccola Giansimoni architetto." *Studi Romano* nº 34, 1986, pp. 95-106.

[21] *Breve Descripción de la Magnífica Fachada erijida delante del Palacio del Emo , y Reverendissimo Señor Francisco de Solis Folch de Cardona*. En la imprenta de Generoso Salomoni, Roma 1769. Biblioteca Capitular Sign. Fol

Respecto a las esculturas hay que mencionar que: *Delante de las pilastras dèl Attico mas alto, cuyas quadradas basas caian, linea recta, sobre las mencionadas columnas, se erijieron diez estatuas de mármol, que representaban las virtudes, Fe, Esperanza, Charidad, Prudencia, Justicia, Fortaleza, y Templanza, Tranquilidad, Clemencia, y Mansedumbre…* [22], obras que presumiblemente realizó Santiago Sivila, escultor.

A través de este trabajo se ha puesto de manifiesto el papel del cardenal Solís como un auténtico promotor de las artes o al menos estimulándolas sobre manera en el período que estuvo en Roma, papel que no le era desconocido si tenemos en cuenta las promociones artísticas que había realizado y que continuó realizando en el arzobispado de Sevilla. Han quedado diferentes obras por mencionar, entre otras, una pintura al óleo del pintor Francesco Rostagni, que había pintado en una *targa* u orla de color oro, con manto de armiño y en medio el escudo del cardenal Solís con la orden de San Genaro, decorado con palmas, por un importe de 10 escudos con 60 bayocos, pero también numerosos objetos de plata, especialmente para el servicio religioso y relojes.

El total del montante durante la estancia del cardenal D. Francisco de Solís en Roma fue de 89.113 escudos con 86 bayocos, una cifra nada despreciable en aquella época. El Expolio realizado tras su muerte ha permitido que conozcamos al detalle los pormenores de su estancia romana.

19/7.

[22] *Breve Descripción de la … op. cit,* p. 9.

El coleccionismo de antigüedades clásicas: La colección arqueológica de la familia Torres en Málaga

Pedro Rodríguez Oliva
Universidad de Málaga

Resumen: *Del interés por la Antigüedad clásica de la importante familia de los Torres se sabía por la relación de alguno de sus miembros con la Escuela de Gramática de la Colegiata de Antequera. En este aspecto de sus actividades humanísticas, se sabe ahora, además, del interés que tuvieron por los restos arqueológicos, lo que les llevó a formar en su casa familiar, en la malagueña "Plazuela del Toril", "de los Torres", posteriormente de los condes de Miraflores de los Ángeles, una colección de antigüedades con epígrafes latinos y restos de estatuas romanas del entorno de Málaga y de otros lugares de Andalucía.*
Palabras clave: *Málaga, Familia Torres, humanismo, colección de antigüedades.*

Abstract: *Interest in classical antiquity of the important family of Torres was known about the relationship of individual members with the Grammar School Collegiate Antequera. In this humanistic aspect of its activities, it is now also the interest they had for the archaeological remains, which led them having at his family home in Malaga "Plaza del Toril, " "the Towers", then of the Counts of Miraflores de los Angeles, a collection of antiques with Latin headings and remains of Roman statues from Málaga environment and other parts of Andalusia.*
Key words: *Malaga, Family of Torres, humanisme, collection of antiques.*

El gramático renacentista Bernardo José de Aldrete o Alderete (Málaga, 21 de agosto 1560), que estudió cánones en la Universidad de Osuna y amplió sus estudios eclesiásticos en Roma durante dos años (1613-1615), desde 1615 y hasta su muerte el 4 de octubre de 1641, fue, como su hermano José, canónigo en la catedral de Córdoba[1]. El erudito anticuario e historiador debe su justa

[1] MONDÉJAR CUMPIÁN, José: "Nuevos datos y documentos para la biografía de Bernardo de Alderete (1560-1641)" en *Miscelánea de estudios dedicados al Profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, Universidad, 1974, págs. 775-829.

fama como lingüista[2] a una enjundiosa obra[3] que dedicó a la demostración de los orígenes latinos de la lengua española[4], su conocido *Del Origen y Principio de la lengua castellana o Romance que oi se usa en España*. En ese libro, uno de los trabajos más importantes y conocidos del humanista malagueño, y de cuya primera edición romana[5] de 1606 [**Figs. 1 y 2**] hace justamente un lustro que se han cumplido los cuatrocientos años[6], se recogen algunas inscripciones latinas del entorno de Málaga y de cuya existencia es su cita en ese libro la primera noticia que de ellas nos ha llegado. Tal es el caso de un epígrafe romano[7] dedicado a Neptuno Augusto[8] y destinado

[2] GAUGER, Hans Martin: "Bernardo Aldrete (1565-1645): Ein Beitrag zur Vorgeschichte der romanischen Sprachwissenschaft", *Romanistisches Jahrbuch* nº 18, 1967, págs. 207-248; MOLINA REDONDO, José Andrés de: "Ideas lingüísticas de Bernardo de Aldrete", *Revista de Filología Española* nº 51, 1968, págs. 183-207; MUÑOZ CORTÉS, Manuel: "Elogio y defensa de la lengua española en Bernardo de Aldrete", en *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística*, Murcia, 1994, págs. 451-471; BLÜMEL, Melanie: *Las ideas lingüísticas de José Bernardo de Aldrete*, Münster, Diss. Romanisches Seminar. Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 2002.

[3] RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: "Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1922, págs. 48-61. Dentro de los estudios sobre la lingüística histórica puede también clasificarse una buena parte de su interesantísimo libro ALDRETE, Bernardo: *Varias antiguedades de España, Africa y otras provincias*, a costa de Juan Hasrey, Gérard van Wolsschaeten y Hendrik Aertssens, Amberes (Antwerp), 1614.

[4] ALDRETE, Bernardo José: *Del Origen y Principio de la lengua Castellana o Romance que oi se usa en España*, Roma, por Carlo Vulliet, 1606; ID., *Del origen y principio de la lengua castellana, o Romance que oy se vsa en España compuesto por el Doctor*... Madrid, por Melchor Sánchez a costa de Gabriel León, 1674.

[5] En la portada del libro (un frontispicio grabado con una representación arquitectónica y figuras alegóricas, todo de excelente calidad artística y firmado a su pie por Philippus Thomassimus), junto a la indicación de haber obtenido para su impresión el correspondiente privilegio papal y la licencia de los superiores, están al centro expresados el título, autor y dedicatoria (*Del Origen, y Principio de la Lengua Castellana ò Romance que oi se usa en España por el Doctor Bernardo Aldrete Canonigo en la Sancta Iglesia de Cordova. Dirigido al Rei Catholico de las Españas Don Philippe III deste nombre Nuestro Señor*) así como, en la parte inferior, la indicación del lugar y fecha de la edición: *En Roma, acerca de Carlo Wllieto en el año del Señor 1606*. Asimismo, en el colofón del libro se repite: *En Roma. Por Carlo Vulliet. MDCVI. Con licencia de los Superiores*. Pese a tan claras indicaciones se ha puesto en duda que este libro sea una edición italiana por haberse conocido un contrato firmado entre el autor malagueño y la viuda del librero Andrés Barrera, Lucía de Leiras, cuya imprenta ocupaba en Córdoba, precisamente, los bajos de la casa de los Aldrete. *Cfr*. NIETO JIMENEZ, Lidio: "Nuevos documentos sobre Bernardo José de Aldrete", *Anales de la Universidad de Murcia* nº 33, 1974-1975, págs. 237-276.

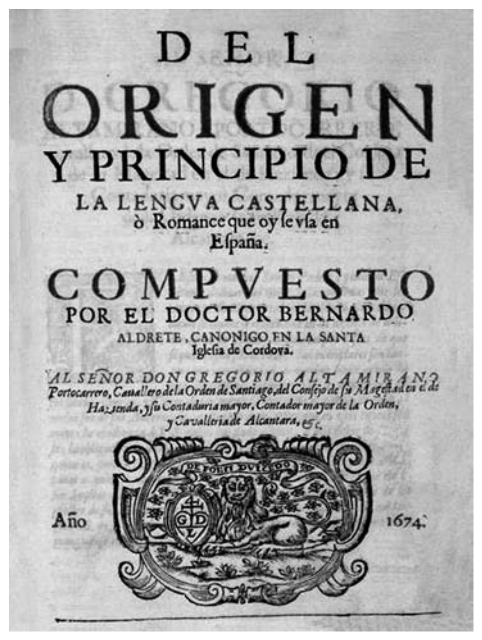
[6] ALDRETE, Bernardo José: *Del origen y principio de la lengua castellana ò romance que oi se usa en España*, edición facsimilar y estudio de Lidio Nieto Jiménez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972-1975; VIÑAZA, El Conde de la, *Biblioteca histórica de filología castellana*, Madrid, RAE, 1893, núms. 794, 1136.

[7] CIL II 1944; ILS 6914; CICCOTTI, E.: "I sacerdozi municipali e provinciali della Spagna e gli Augustali nell'epoca imperiale romana", *Rivista di filología e di istruzione classica* nº 19, 1891, pág. 72; AE1990, 537; 1998, 724.

[8] ÉTIENNE, Robert : *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Bibliotheque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome nº 191, París, 1958, pág. 270, nota 2.


DEL
ORIGEN, Y
PRINCIPIO DE LA LENGVA
CASTELLANA O ROMÃCE
que oi se usa en España
Por el Doctor Bernardo Aldrete Canonigo
en la Sancta Yglesia de Cordova
DIRIGIDO AL REI CATHOLICO
DE LAS ESPAÑAS
DON PHILIPPE III DESTE NOM
BRE NVESTRO SEÑOR

1. Portada de la primera edición (Roma, 1606) del *Origen y principio de la lengua castellana* de Bernardo Aldrete.


DEL
ORIGEN
Y PRINCIPIO DE
LA LENGVA CASTELLANA,
ò Romance que oy se vsa en
España.
COMPVESTO
POR EL DOCTOR BERNARDO
ALDRETE, CANONIGO EN LA SANTA
Iglesia de Cordova.
AL SEÑOR DON GREGORIO ALTAMIRANO
Portocarrero, Cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de su Magestad en el de
Hazienda, y su Contaduria mayor, Contador mayor de la Orden,
y Cavalleria de Alcantara, &c.
Año 1674.

2. Portada de la segunda edición (1674) del libro de Aldrete.

a honrar al liberto Lucio Iunio Puteolano, seviro en el municipio flavio de Suel[9]. La inscripción, que se hace proceder del Castillo de Fuengirola, es, hasta hoy, la mejor prueba para localizar con exactitud en ese lugar de la costa malagueña al municipio suelitano[10]. De la pieza contaba Aldrete: "quiero poner lo que dize una piedra antigua de la Fuengirola, Castillo junto a la mar, en otro tiempo por naturaleza i arte fuerte, quatro leguas al poniente de Malaga, la qual io mismo e visto i della saqué lo que dize puntualmente… el municipio de Suel, que oi se llama la Fuengirola, lo qual muestra la piedra, i el sitio donde Pomponio Mela, Plinio, el Emperador Antonino en su Itinerario, i Ptolomeo señalan a Suel luego después de Malaga al poniente, como está la Fuengirola. I assi lo declaró Abrahamo Hortelio diligente, i insigne cosmografo de nuestros tiempos"[11]. La inscripción romana [**Fig. 3 a**] ha sido, una y

[9] HALEY, Evan W: "The fish sauce trader L. Iunius Puteolanus", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* nº 80, Köln,1990, págs. 72–78.

[10] RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro: "Municipium Suelitanum. 1ª parte: Fuentes literarias y hallazgos epigráficos y numismáticos" en AA. VV., *Arqueología de Andalucía oriental: Siete estudios*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, págs. 49-71.

[11] ALDRETE, Bernardo José: *Del origen…*, 1606, págs. 12 s.; ID., *Del origen…*, 1674, fol. 3 v.

a

NEPTVNO AVG.
SACRVM.
L. IVNIVS PVTEOLANVS
VI. VIR AVGVSTALIS
IN MVNICIPIO. SVELITANO.
D. D. PRIMVS. ET PERPETVVS.
OMNIBVS. HONORIBVS. QVOS
LIBERTINI GERERE POTVERVNT.
HONORATVS. EPVLO DATO. D. S. P. DD.

b

NEPTVNO AVG.
SACRVM
L. IVNIVS. PVTEOLANVS
VI. VIR. AVGVSTALIS
IN MVNICIPIO - SVELITANO
D. D. PRIMVS. ET. PERPETVVS
OMNIBVS HONORIBVS QVOS
LIBERTINI GERERE POTVERVNT
HONORATVS. EPVLO DATO DSPDD

3.- Inscripción latina de Fuengirola (Málaga), según Aldrete (a) y Vázquez Siruela (b).

otra vez, buscada infructuosamente en el lugar donde la conoció Aldrete[12]; y ahora sabemos[13] de la imposibilidad de su hallazgo, ya que el pedestal con el epígrafe de aquel liberto, al que los decuriones del municipio de Suel le honraron otorgándole todas las funciones públicas "quos libertini gerere potuerunt", poco después de que Aldrete lo viera y copiara su texto había sido traído hasta Málaga [**Fig. 3 b**] "A casa del S. Don Juan de Torres"[14].

Esa casa estaba en pleno centro de la ciudad, al lado de la Plaza Principal, en la calle que llamaban de los Toros, Plazuela del Toril o de los Torres, mas tarde de los condes de Miraflores de los Angeles, y a la que diversas fuentes se refieren explicando que el origen del nombre "de los Toros" se debe a que "cerrada con carceles de madera sirve de Toril en los regocijos publicos que corren toros"[15], es decir, que recibía tal nombre de la función que se le asignaba como chiquero cuando en la Plaza Principal se celebraban fiestas taurinas a caballo; por el nombre de los que habitaban la casa principal que allí había, era también conocida como "la plazuela llamada de

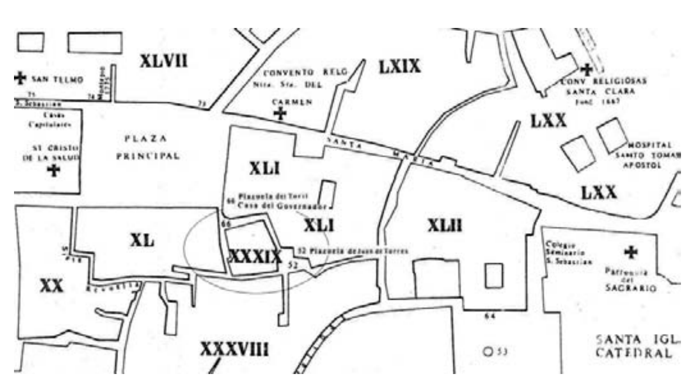
[12] RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro: *op .cit.*, pág. 60.

[13] GIMENO PASCUAL, Helena-STYLOW, Armin U.: "Intelectuales del s. XVII: Sus aportaciones a la epigrafía de la Bética", *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica* nº 10, 1998, págs. 89-156.

[14] *Papeles varios de Martín Vázquez Siruela*, Biblioteca Palacio Real Madrid, ms. II/158, fol. 13.

[15] ROA, Martín de: *Málaga, su fundación, su antigüedad eclesiástica y seglar; sus santos Ciriaco y Paula y S. Luís obispo, sus patronos*, Málaga, Juan René, MDCXXII, fol. 2.

los *Torres*, junto al toril"[16]. A fines del XVIII aquella casa pasó a propiedad del "caballero comerciante del alto marítimo D. Tomás Quilty y Valois"[17] y, bien avanzado el XIX, la adquirió, derribándola en 1879 y construyendo en su lugar un nuevo edificio (que es el que aún se conserva), don Nicasio Calle a quien se debe el nombre que tiene en la actualidad[18]. Un detalle de la planimetría del lugar en el XVIII nos lo ofrece el piloto de la Real Armada Joseph Carrión de Mula (1756-1804), que llegó a Málaga en 1784 destinado como vigía del Puerto, y que en 1791 realizó un detallado plano mural[19], que dedicó a don Joseph de Ortega y Monroy, director del Real Colegio de San Telmo. Este plano, hoy conservado en el Archivo Municipal de Málaga, lleva una cartela con la descripción de los nombres de las calles y plazas, la numeración de las manzanas y otros varios aspectos que describen con detalle el estado de la ciudad en aquellos años finales del siglo XVIII[20]; precisamente en la manzana XLI del plano [**Fig. 4**] se señala el sitio que ocupaban tanto la "Plazuela del Toril" con la llamada "Casa del Gobernador" (núm. 66) como la Plazuela de Juan de Torres (núm. 52).



4. Detalle del plano de Málaga de CARRIÓN DE MULA, 1791.

Desde comienzos del siglo XVII una serie de autores se hicieron eco de la existencia en la ciudad de Málaga de una inscripción antigua redactada en griego que probablemente aparecería al construir el hospital de Santo Tomás frente a la portada principal de la iglesia del Sagrario. En este lugar ("que primero estuvo, en el

[16] GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio (= MEDINA CONDE, Cristóbal de), *Conversaciones históricas malagueñas que publica mensualmente Don..., Presbítero, vecino de dicha Ciudad*, vol II, Málaga, 1790, pág. 273.

[17] IBIDEM.

[18] BEJARANO ROBLES, Francisco:, *Las calles de Málaga. De su historia y su ambiente*, Málaga, Ed. Sarriá, 2000, págs. 463-479.

[19] RODRÍGUEZ DE BERLANGA, Manuel: *Monumentos históricos del municipio flavio malacitano*, Málaga, 1864, pág. 563; PORTILLO FRANQUELO, Pedro: *Estudio topográfico de los planos de la ciudad y puerto de Málaga (Joseph Carrión de Mula, 1791 y Onofre Rodríguez, 1805)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1983.

[20] OLMEDO CHECA, Manuel: "Lectura cartográfica de cuatro siglos de historia", en AA. VV., *Patrimonio artístico y monumental*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1990, págs. 259-261.

5. Epígrafe honorario de Málaga escrito en griego, según Bernardo de Aldrete.

Hospital de S. Thome") es donde la vio Bernardo de Alderete que la copió, publicó su texto [**Fig. 5**] e hizo notar que a la inscripción, que aparecía grabada "en una media columna", le "faltaban muchas letras"[21]. Desde el hospital de Santo Thomé, poco tiempo después, el epígrafe debió ser trasladado a la plazuela del Toril, donde en 1622 ya la vio el padre Martín de Roa (1560-1637). Este jesuita[22], del que era sobrino el conocido anticuario cordobés Pedro Díaz de Rivas, fue un prolífico escritor que ya en 1617 había editado en Lyon su *De Cordubae in Hispania Baetica principatu*[23], y que, con motivo de su estancia en Málaga como rector del convento de la Compañía[24], publicó en 1622 su libro *Málaga, su fundación, su antigüedad eclesiástica y seglar; sus santos Ciriaco y Paula y S. Luís obispo, sus patronos*[25]. Es precisamente en esa obra [**Fig. 6**] donde el P. Martín de Roa relata que esa inscripción que estaba incisa en "una media coluna que esta en un cantillo de la calle que llaman de los Toros... Tiene esta su inscripción o letrero Griego, mas tan gastadas las letras que no se puede leer cosa que se entienda"[26]. Medio siglo después, en 1676, otro jesuita, el padre Pedro Morejón, que copiaba el texto dibujado por Aldrete, se refirió a esa inscripción griega en el manuscrito de su *Historia de Málaga* de este modo: "Tal es una columna que se be en una esquina de un edificio de la calle de los Toros, llama-

[21] ALDRETE, Bernardo José de: *Del* origen…, 1606, pág. 304;ID., *Del* origen…, 1674, fols. 72 v., 73 r.

[22] NICOLÁS, Antonio: s. v. "Martinus de Roa", en *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruere notitia*, t. III, Madrid, Joaquín Ibarra, págs. 109 s.

[23] Y en el mismo año 1617 en Sevilla, por Alonso Rodríguez Gamarra, su *Santos Honorio, Eutichio, Estevan, patronos de Xerez de la Frontera: Nonbre, sitio, antigüedad de la Ciudad, valor de sus ciudadanos.* Una traducción con el título *Antiguo Principado de Córdova en la España Ulterior o Andaluz* se publicó en Córdoba en 1636. *Cfr.* RALLO GRUSS, Asunción: *Los libros de Antigüedades en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pág. 193.

[24] SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: *La fundación del colegio de. San Sebastián, primera institución de los jesuitas en Málaga*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo- Universidad, 2003.

[25] En 8º, Juan René, Málaga MDCXXII; RODRÍGUEZ DE BERLANGA, Manuel: "Prólogo" en GUILLÉN ROBLES, Francisco: *Historia de Málaga y su Provincia*, Málaga, 1874, pág. XXIV.

[26] ROA, Martín de: *Málaga, su fundación...*, fol. 2v.

da asi porque en ella se encierran entre rejas de madera aquestos ferozes animales para las fiestas y regocijos publicos de la ciudad, y puede ser la misma que dize el doctor Bernardo de Alderete en el lib. 3 del Origen de la Lengua Castellana, capº. 3, que estaba en el hospital de Stº Thomas, la qual, por tener casi borrados y gastados sus caracteres, no puede asegurarnos de la certeza, pero no obstante la confusion de sus letras, la pondre aquí, porque si ubiere algun Apolo que descubriere la verdad, le añada nuevo lustre a los esplendores desta ciudad; dize asi lo que ha quedado de sus letras"[27]. Los autores posteriores que se ocuparon de ese texto griego repitieron sin cambios la versión de Aldrete. Entre quienes siguieron esa lectura figuran, entre otros, el Marqués de Valdeflores del que se conservan varias versiones manuscritas con diversos intentos de reconstrucción e interpretación del texto, en cuya primera línea el docto investigador malagueño creía reconocer los nombres de Isis y Sérapis[28]. De ese mismo siglo son las noticias que de la inscripción ofreció Cristóbal de Medina Conde, el canónigo de la catedral de Málaga[29], y sobre la que escribió que "en la esquina del Toril estaba la lápida con inscripcon. Griega que se encontró al abrir los cimientos del Hospl. de Sto. thomas frente del Sagrario la q. copia Aldrete al fin del capo. 3 del lib. 3 de su Origen de la lengua castellana"[30].


MALAGA
SV FVNDACION, SV
ANTIGVEDAD ECLESIASTICA, I SEGLAR.
SVS SANTOS CIRIACO, I PAVLA
Martires: S. Luis Obispo, sus Patronos.
POR EL PADRE MARTIN DE ROA.
DE LA COMPAÑIA DE IESVS.
CON PRIVILEGIO.
En Malaga, por IVAN RENE,
Año M DC XXII.

6. Portada del libro del P. Martín de Roa sobre Málaga (1622).

[27] MOREJÓN, Pedro: *Historia General, y Política de los Santos, Antigüedades y Grandezas, de la Ciudad de Málaga, compuesta por el P…*, ms. 1676, fols. 13 r. y 13 v., Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1999, págs. 58-59.
[28] ALMAGRO GORBEA, Martín- MOLINA MATOS, Manuel: *Epigrafía prerromana. Catálogo del Gabinete de Antigüedades*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, págs. 261-266, nos. F-28 E/F-28 N.
[29] GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio: *Conversaciones…*, II, Málaga, 1790, págs. 5 s. Dice que "el docto D. Blas Nasarre la trasladó de Aldrete, y la puso en su prologo á la Polygrafía de Rodríguez, pag. XI. Num. XVI".
[30] MEDINA CONDE, Cristóbal de: *Antigüedades y edificios suntuosos de la ciudad y Obispado de Málaga, año de 1782*, ms. 10.451 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Edic. facsímil de MORALES FOLGUERA, José Miguel, Málaga, Universidad de Málaga, 1992, págs. 3 y 76.

A mediados del siglo XIX, el análisis del texto transmitido de la inscripción llevó a Kirchhoff a clasificarla como un epígrafe honorario de época imperial[31] en el que se daba noticia de un grupo de comerciantes[32] oriundos de Asia Menor (sirios y asianos?)[33] establecidos en la ciudad de Malaca[34], y en cuyo nombre Cornelio Silvano honraba con este monumento a [Tiberio?] Clodio [Juliano?], patrono de esa comunidad. La interpretación del helenista alemán[35], que es la que posteriormente se ha admitido como mejor[36], era:

[...]
[...᾽α]
[νέ] στη[σε... Τιβέριον]
Κλώδιο[ν Ιουλιά]
νον τ[οῦ κοινοῦ]
πάτ[ρ]ωνα [καί προς]
τ]άτην τοῦ [ἐν Μαλάκη]
Σύρων τε κα[ί ᾽Ασια]
νῶν [Κ]ο[ρ]νηλ[ι]ο[ς]
Σιλουανόσ κο[υ
ρ]άτ[ω]ρ τὸν πάτρω[ν]α
καὶ εὐερ[γ]έτην

[31] RODRÍGUEZ DE BERLANGA, Manuel: *op.cit.*, págs. 21-28; CIL II, pág. 251; IG XIV, 2540; IGRR, 26.
[32] WALTZING, Jean Pierre: *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, III, Lovaina, 1899, pág. 165, nº 115; SANTERO SANTURINO, José María : *Asociaciones populares en Hispania romana*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1978, pág. 165, nº 115.
[33] ALBERTINI, Eugène: "Les étrangers résidant en Espagne á l'époque romaine", *Mélanges Cagnat*, Paris, 1912, págs. 304 s.; SOLIN, Heikki: "Juden und Syrer im westlischen Teil der rômischen Welt", en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/29-2, Berlín-Nueva York, W. de Gruyter, 1983, pág. 750; CUMONT, Franz: *Textes et monuments figures relatifs aux Mystéres de Mithra*, vol. 1, Bruselas, 1899, pág. 266, nota 7.
[34] GARCÍA BELLIDO, Antonio: *El distylo sepulcral romano de Iulipa (Zalamea)*, Anejos de Archivo Español de Arqueología nº 3, Madrid, 1963, págs. 73-74, fig. 37; ID., "Dioses syrios en el pantheon hispano-romano", *Zephyrus* nº 13, Salamanca, 1962, págs. 70-71; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *La sociedad del Bajo Imperio en la obra de Salviano de Marsella*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1990, págs. 20-21.
[35] d´ORS, Alvaro: *Epigrafía jurídica de la España romana*, Madrid, 1953, pág. 395; HOZ GARCÍA-BELLIDO, Mª Pilar de: "Epigrafía griega en Hispania", *Epigraphica*, 59, 1997, págs. 29-96.
[36] *Vid. supra* nota 31; KAIBEL, G.-LEBEGUE, A., (Eds.): *Inscriptiones Siciliae et Italiae additis Graecis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus* (= IG XIV), Berlín, 1890, nº 2540; CAGNAT, René-TOUTAIN, Jules-JOUGUET, Pierre-LAFAYE, Georges (Eds.), *Inscriptiones Graecae ad res romanas pertinentes* (IGRR), vol. I, París, 1911, nº 26.

El Clodio de esta inscripción griega de época imperial se ha puesto en relación con el Tiberio Clodio Iuliano que aparece citado en otra inscripción de Málaga dedicada a Valeria Lucilla,[37] la esposa del *praefectus Aegypti* L. Valerius Proculus al que asimismo se refiere otro epígrafe latino de Malaca[38], y con el Publius Clodius Athenius que en Roma fue *negotians salsarius* y *quinquennalis* de un *corpus negotiantium Malacitanorum* y del que sabemos por la lápida de su tumba que lo nombra al igual que a su esposa Scantia Succesa[39], todo lo cual hace pensar que los orientales de ese texto epigráfico pudieron ser gentes relacionadas con el comercio del famoso garum de Malaca al que se refiere una conocida cita de Estrabón[40].

En esa misma plazuela del Toril, sitio al que, como hemos visto, fueron llevadas la inscripción de Fuengirola y la griega a la que acabamos de referirnos, también estuvo empotrada en la fachada de las casas de la familia Torres, un miliario de Caracalla del año 214 d.C., que se viene considerando de una de las vías que comunicaban a Malaca con otros lugares de la Bética[41]. A ese miliario [**Fig. 7**] se refería el canónigo Medina Conde diciendo que "hoy existe, aunque con mala conservación en un trozo de columna de mármol blanco, que está encajado en la esquina de la puerta de una casa principal en la plazuela de los Torres, junto al Toril, hoy propia, y en la que vive D. Tomás *Quilty y Valois*, la que antes era del Conde de *Miraflores de los Angeles*[42]. A mediados del siglo XIX el miliario de Caracalla seguía estando a la vista "en la plazuela del Toril en la esquina de la casa que hay en ella"[43]. Es precisamente en ese lugar don-

[37] CIL II 1971.

[38] CIL II 1970; PFLAUM, Hans-Georg : *Les carrières procuratoriennes équestres sous le Haut-Empire romain*, I, Paris, 1960, págs. 274-279.

[39] CIL VI 9677; HALEY, Evan W: *op. cit.*, págs. 72-78.

[40] III, 4, 2 ; CURTIS, Robert I.: *Garum and salsamenta. Production and comerce in materia medica*, Leiden, 1991, págs. 63-64.

[41] CIL II 4689: Imp(erator) Caes(ar) / divi Severi Pii filius / divi Marci Antonini / nepos divi Antonini [Pii] / pronep(os) divi / Hadriani abne/pos divi Traiani / Parthici et divi Nervae / adnepos M(arcus) Aurelius / Antoninus / Pius Felix Aug(ustus) Part(h)icus / max(imus) Britannicus / max(imus) Germanicus / max(imus) pontifex max(imus) trib(unicia) / p(otestate) XVII imp(erator) IIII co(n)s(ul) IIII / proco(n)s(ul) restituit. Otro miliario (CIL II 4690) con igual texto (Imp(erator) Caesar / divi Severi Pii filius / divi Marci Antonini / nepos / divi Antonini Pii / pronepos divi / Hadriani adne/pos divi Traiani / Parthici et divi Nervae] / abnepos M(arcus) Aurelius / Antoninus / Pius [Feli]x Aug(ustus) Part(h)icus / max(imus) Britannicus / max(imus) Germanicus / max(imus) pontifex max(imus) trib(unicia) / p(otestate) XVII imp(erator) IIII con(sul) III / proco(n)s(ul) restituit) se atribuye también a Malaca. Quizá este otro miliario que Accursio vió en la casa de Fernando Pérez se trate del mismo ejemplar.

[42] GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio: *op. cit.* Nº XIV, págs. 22-23. El otro fragmentario es el nº XV, pág. 24; ID., *Antigüedades y edificios…*, nº 3, págs. 2 y 74 ("En la Plazuela de los Torres, ó del Govr. En una esquina de dha. casa ay un trozo de columna con una inscripción Romana"; "En la esquina de la Casa del Governador")

[43] VILÁ, Benito: *Guía del viajero en Málaga*, Málaga, 1861, pág. 29.



7. Miliario de Caracalla que perteneció a la Colección de los Torres y que del Museo Loringiano pasó a la sección de Arqueología del Museo de Málaga.

de Emil Hübner pudo leer el texto cuando en 1860 visitó Málaga durante su primer viaje epigráfico por España y Portugal destinado a estudiar las inscripciones latinas de Hispania que habrían de figurar en el volumen segundo del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, y cuya edición le había encargado la Academia de Ciencias de Berlín[44]. Manuel Rodríguez de Berlanga, que le enseñó ese texto latino escrito sobre el fuste de una columna de caliza local, recordaba que "En punto a mármoles escritos sólo pude mostrarle el que aún existía en la Plazuela del Toril, hoy desaparecida, y era el miliario del 214 de nuestra Era, publicado por el Marqués de Valdeflores"[45]. Poco después adquirió este miliario Jorge Enrique Loring Oyarzábal, quien junto a su esposa la acaudalada Amalia Heredia Livermore habían comenzado a reunir una colección de antigüedades clásicas tras la adquisición de dos tablas de bronce que contenían algunos capítulos de las leyes municipales concedidas por los Flavios a las ciudades de Malaca (Málaga) y Salpensa (Cercanías de Utrera, Sevilla) y que se habían encontrado en la ciudad de modo fortuito a fines de 1851[46]. El marqués de Casa- Loring en 1858 había comenzado las gestiones para adquirir el miliario empotrado en la Plazuela del Toril, aunque encontró varios obstáculos para ello, siendo incluso tema que se debatió en una sesión del Ayuntamiento malagueño en la que Fernando de la Macorra propuso

[44] HÜBNER, Emil: "Epigraphische Reiseberichte aus Spanien und Portugal", *Monatsbericht der Königliche Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1860/1861, págs. 619 s.; STYLOW, Armin U.-GIMENO PASCUAL, Helena: "Emil Hübner" en M. Ayarzagüena-G. Mora (Eds.), *Pioneros de la Arqueología en España del siglo XVI a 1912*, Alcalá de Henares, 2004, págs. 333-340.

[45] RODRÍGUEZ DE BERLANGA, Manuel: "Estudios epigráficos. Iliberis", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, III-26, 1901, pág. 191.

[46] RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro: "Noticias historiográficas sobre el descubrimiento y los primeros estudios en torno a las tablas de bronce con las leyes municipales de Malaca y Salpensa (1851-1864)", *Mainake*, 23, 2001, págs. 9-38.

que interviniese en el asunto la Comisión Provincial de Monumentos[47]. Poco después de que Emil Hübner, como acabamos de ver, la examinase en ese lugar la pieza fue definitivamente adquirida por Loring para su colección arqueológica -en la que ingresó en octubre de 1860- que estaba organizando en un lugar de su hacienda de La Concepción a las afueras de Málaga[48].

Además, como ya dijimos, cuando en el siglo XVIII esa casa de la Plazuela de los Toros o del Toril fue adquirida por el comerciante francés Tomás de Quilty[49], se sabe que al hacer obras de reforma en el edificio se encontró una inscripción árabe que, quizá, pudo también haber sido objeto de la colección arqueológica de la familia Torres. Las circunstancias del hallazgo las trasmite el canónigo Medina Conde del siguiente modo: "Otra muy elegante Inscripción se conserva exârada en una lápida gruesa de mármol blanco en la casa principal propia, y en que vive el caballero Comerciante del alto marítimo D. Tomás Quilty y Valois, en la plazuela llamada de los Torres, junto al toril, en cuya esquina está la Romana … Encontrola dicho sugeto haciendo obra en un subterráneo de su casa, y la conserva en su patio, como apreciador de la venerable antigüedad. Tiene de largo ocho quartas y quatro dedos y medio, y de ancho media vara. Está escrita en Arabe con caracteres cuficos, ya desusados de la escritura Arábiga... Tengo copia sacada en Julio de 1789 á presencia de D. Joseph Dávila, Teniente del Regimiento de Lisboa, Intérprete por S. M. en nuestra Corte; y aunque intentó su traducción, no se afianzó en ella, y quedó en comunicármela[50].

Empero, las más concretas noticias sobre la colección de antigüedades clásicas que algunos miembros de la familia Torres formaron en su casa de Málaga las debemos a don Martín Vázquez Siruela [**Fig. 8**]. Este malagueño de El Borge[51], del que, a fines del siglo XVIII, se escribió que "fue procreado de Bernardo Siruela, y Catalina María Vazquez su muger, en el Borge cerca de la ciudad de Málaga, su nacimiento en 1599"[52], estudió en la abadía del Sacromonte de Granada de la que lle-

[47] Archivo Municipal de Málaga. *Libro de Actas año 1858*. Sesiones de 26 y de 29 de abril de 1858.
[48] RODRÍGUEZ DE BERLANGA, Manuel: *Catálogo del Museo de los Excelentísimos Señores Marqueses de Casa-Loring*, Málaga-Bruselas, 1903, págs. 43-45, lám. 4.
[49] VILLAR GARCÍA, Begoña: *Los extranjeros en Málaga en el siglo XVIII*, Córdoba, 1982, págs. 285-289.
[50] GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio: *op. cit.* pág. 273.
[51] s. v. "Vázquez Siruela, Martín" en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal C. (dir.), *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Ed. Castalia, Madrid, 2002.
[52] *Razon del juicio seguido en la ciudad de Granada ante los ilustrisimos señores don Manuel Doz, presidente de su Real Chancilleria, don Pedro Antonio Barroeta y Angel, arzobispo que fue de esta diocesis, y don Antonio Jorge Galban, actual sucesor en la mitra, todos del Consejo de Su Magestad, contra varios falsificadores de escrituras públicas, monumentos sagrados y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias, y libros de supuesta antigüedad, por D. Joachin Ibarra, impresor de Cámara de Su Majestad*, Madrid, 1781, pág. 59.



8. Retrato de Martín Vázquez Siruela. Autor anónimo de la primera mitad del XVII. Universidad de Granada.

garía a ser canónigo y, tras una estancia en Madrid, se estableció en Sevilla hasta el fin de sus días (1 de junio de 1644) donde sería racionero de la catedral[53]. Gran erudito bien conocido por su dominio de diversas lenguas antiguas y su muy buena formación como historiador, epigrafista y numismático[54]. De sus manuscritos y su correspondencia (algunos textos son de interés literario, como es el caso de sus comentarios a las *Soledades* de Góngora[55]) han quedado un número importante con documentación de gran utilidad para el estudio de la epigrafía hispana[56]. En un principio estuvo entre los defensores de la autenticidad de los hallazgos de la Torre Turpiana y de las reliquias del Sacromonte para, mas tarde, ser uno de quienes las consideraron falsas como habría de declararlo el propio papa Inocencio XI en 1682. Entre aquellos manuscritos debemos tener en cuenta el que se conserva en Madrid en la Real Biblioteca de Palacio (ms. II/158), que lleva por título *Papeles varios de Martín Vázquez Siruela*[57]. Es aquí donde Vázquez Siruela recoge (Ms. Palacio II/158, fols. 13-14) unas "Inscripciones de Málaga. A casa del S. Don Juan de Torres". Ya hemos mencionado que Vázquez Siruela es quien nos da la noticia de que la inscripción del Castillo de Fuengirola estaba en Málaga "En su casa [de Juan

[53] ANTONIO, Nicolás: *op. cit.*, t. II, Madrid, 1788, pág. 112; SALAZAR MIR, A. de: *Los expedientes de limpieza de sangre de la Catedral de Sevilla: Genealogías*, t. III (Índice), Madrid, Hidalguía, 1998, pág. 172 (Expediente nº 296).

[54] GALLEGO MORELL, Antonio: "Algunas noticias sobre don Martín Vázquez Siruela, canónigo granadino del siglo XVII", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. IV, Madrid, 1953, págs. 405-424.

[55] YOSHIDA, Saiko: "Martín Vázquez Siruela. *Discurso sobre el estilo de don Luís de Góngora*. Presentación, edición y notas" en CERDÁN, Francis-VITSE, Marc (Eds.): *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luís de Góngora*, Anejos de Criticón nº 4, Toulousse, Presses universitaires du Mirail, 1995, págs. 89-107; ALONSO, Dámaso: *Góngora y el Polifemo,* vol. I, Madrid, Ed. Gredos, 1985, pág. 134.

[56] CIL II, "Praefatio", pág. XIX; GIMENO PASCUAL, Helena-STYLOW, Armin U.: *op. cit.*, págs. 89-156.

[57] Este ms. II/158 contiene un buen número de cartas que le enviaron varios personajes de su época con los que compartía intereses. *Cfr.*, JAMMES, Robert-GORSSE, Odette: "Nicolás Antonio et le combat pur la vérité (31 lettres de N. Antonio à Vázquez Siruela)" en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Ed. Laia, 1979, págs. 411-429.

de Torres] aunque no la vi"[58]. Si que es posible que viese esta otra de "Málaga. En su casa [de Juan de Torres]" [**Fig. 9**] que copió así:

Pro • salute • et • i[ncolumitate]

Imp(eratoris) • Caes(aris) • Divi • Tr[aiani Deci Aug(usti)]

Dacici • maxim[i filii C(ai) Valentis]

[H]os[tiliani Messi Quinti Aug(usti)]

9. Texto de una inscripción de Hostiliano que estuvo en la casa de los Torres de Málaga, según Vázquez Siruela.

Epígrafe[59] que A. Stylow y H. Gimeno han analizado con detalle, haciendo notar que se trata de una dedicación a un augusto, cuyo padre difunto ya había sido divinizado, y que había llevado el título de Dacicus maximus. Estos datos les llevan a pensar que este epígrafe de Málaga puede ser una dedicación a Hostiliano, el hijo menor de Trajano Decio (+ principios de junio de 251), que había sido nombrado Caesar por su padre, probablemente en septiembre de 250, y que fue adoptado por el nuevo emperador Treboniano Galo y asociado a él como coaugusto, mientras Volusiano, el hijo de Treboniano, era nombrado Caesar. Esto llevaría a datar el epígrafe antes de finales de julio del 251 que es la fecha de la muerte de Hostiliano[60].

[58] Ms. Pal.II/158, f. 13 ; GIMENO PASCUAL, Helena-STYLOW, Armin U.: *op. cit.*, págs. 107 s., fig. 10.
[59] Ms. Pal. II/158, f. 13; CIL II 4688; HEp 4, 1994, 560.
[60] GIMENO PASCUAL, Helena-STYLOW, Armin U.: *op. cit.*, págs. 102-107, fig. 9.

Por último, a propósito de los textos que llevaban escritos unos ladrillos que se hallaron "En Estepa cerca de la parroquia de S. Sebastián débaxo de tierra"[61], y, entre ellos, unos con el nombre en relieve de Amazonius [**Fig. 10**], ejemplares que se vienen fechando entre los siglos VI-VII d.C. y de los que ahora se conocen ejemplares semejantes de Bujalance, Cañete de las Torres, Casariche, La Lantejuela y Écija[62], Vázquez Siruela comenta: "El segundo ladríllo convenía en hechura con el prímero. Tenía también circulo en medio pero sin rayos, dentro solo el labaro sin las colaterales alfa y omega. Por de fuera del circulo estas letras en quadro AMAZON VIVE que ellas i el circulo eran también de relieve. Estos ladrillos envió el marqués del (aula?) que se descubrieron siendo mui mozo, a don Alonso de Torres, caballero Regidor de Málaga onbre de mucha virtud i aficionado grandemente a descubrir i recoger antigüedades de que tenia llena su casa i las paredes de enfrente"[63].



10. Ladrillos cristianos a molde con inscripción en el borde referida a Amazonius. El dibujado fue de la colección de los Torres (Vázquez Siruela); el de la fotografía es CIL II2/5, 922.

Esta colección arqueológica privada, muchas de cuyas piezas, como se ha visto, estuvieron, con claro sentido de exposición pública, colocadas en el exterior de la casa, evoca la que, por aquellos mismos días, existió en Antequera. En aquella ciudad, su cabildo: "acordó que, en tanto que se prodiga, y acabe la obra de la Puerta que divide las dos plazas de los Escribanos y Alta, y se sometió lo susodicho al señor Alcalde Mayor y agora la Ciudad se ha informado de que en algunas torres de esta Ciudad y casas particulares della y en el cerro del León y sierra de Aldallazís y Mollina y otros lugares del término de esta ciudad hay estatuas y piedras escritas del tiempo de los romanos, e por donde consta la antigüedad de esta ciudad y población della y de otros lugares antiguos que tenía en su comarca; y de causa de estar en diferentes partes y poder de tantas personas se podía lo susodicho consumar y

[61] Ms. Pal. II /58, f. 70.

[62] Algunos creen que este *Amazonius* pudo haber sido obispo de Astigi. Para los ejemplares conocidos de este tipo de ladrillos escritos, *cfr.* CIL II2/7, 194; CIL II2/5, 922, 1131 y 1275.

[63] Ms. Pal. II/158, f. 71; GIMENO PASCUAL, Helena-STYLOW, Armin U.: *op. cit.*, pág. 126., fig. 22.

echar a perder y olvidarse la memoria de la dicha antigüedad y nobleza y condición, que todo lo susodicho sea recogido e puesto en orden e pasaje e lugar donde pueda verse por todas las personas que a esta ciudad vinieren y, por cuanto es mas público, en la puerta de las dichas plazas por el concurso de gente que en ellas hay de ordinario. Acordaron: Que el dicho Señor Alcalde Mayor, con parecer de Francisco de Curiola o de Francisco Gutiérrez, maestro de la dicha obra, e se pague de los abastecimientos e propios e rentas de esta Ciudad de que se hace la dicha obra; e se pague en cuenta lo que se gastare e se dé licencia para ello"[64]. Efectivamente se levantó un arco en el que se colocaron algunas estatuas y relieves e inscripciones de las varias ciudades romanas de la Vega de Antequera[65]. En cierto modo, el arco, en cuya parte superior se colocó un epígrafe latino dedicado al rey Felipe II[66], recordaba en su significado aquellos efímeros arcos triunfales que unos años antes mandó erigir la ciudad de Sevilla[67] con motivo de la visita real[68].

El hecho de recuperar aquellos restos romanos de las ciudades de Antikaria, Singilia Barba, Osqua y Nescania era, sin duda, el resultado de las actividades humanistas de la Cátedra de Gramática que en 1504 había fundado en la Colegiata de Santa María de Antequera el obispo malagueño Diego Ramírez de Villaescusa y que luego habría de ampliar el obispo Bernardo Manrique. En torno a esa Cátedra surgió un importante circulo de poetas y latinistas[69] en el que destacan Juan

[64] Este es el texto del acta del Cabildo de la ciudad de Antequera de 7 de mayo de 1585 que dio a conocer el historiador local José María Fernández. Sobre una de las estatuas que decoró el arco *vid*. el reciente estudio de LOZA AZUAGA, Mª. Luisa: "Vestido y estatus. Representaciones de luto en la estatuaria hispanorromana", *Archivo Español de Arqueología* nº, 83, Madrid, 2010, págs. 281-301.

[65] R. Atencia Páez, "El Arco de los Gigantes y la epigrafía antequerana", *Jábega*, 35, Málaga, 1981, págs. 47-54.

[66] PHILIPPO. HISPANIARVM. ATQUE. INDIARVM. ORIENTALIVM. ET. OCCIDENTALIVM / ET. VTRISQVE. SICILIAE. INVICTISS. REGI SVMMO. FIDEI. ET. CHRISTIANAE RELIGIONIS / PROTECTORI. SENATVS. ANTIQVARIENSIS. EX. RELIQVIIS. OPPIDORVM. SINGILIAE. ILLVRAE. / ANTIAE. ET. NESCANIAE. STATVAS. ET. EPITAPHIA. QVAE. HVIVS. CIVITATIS. ANTIQVITATEM / ET. NOBILITATEM. DEMONSTRANT. HIC. SITA. D. PRAET. DN. IOANNE. PORCELLO. DE. PERALTA / GRANATENSI. MILITE. DIVI. IACOVI. AN. NATIVITATIS. DOMINICAE 1585 / PONTIFICATVS. DN. NOSTRI. SIXT (i). QVIN. ANNO. I .

[67] PANZRAM, Sabine: "*Philipp II. Kam nur bis Sevilla ...*". Der "Arco de los Gigantes" in Antequera" en *Espacios, usos y formas de la epigrafía hispana en épocas antiguas y tardoantiguas. Homenaje al Dr. Armin U. Stylow, Anejos de Archivo Español de Arqueología* nº 48, Madrid, 2009, págs. 247-258.

[68] MAL LARA, Juan de: *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, a la C. R. M. del Rey D. Philipe N. S. Va todo figurado con una breve descripción de la Ciudad y su tierra,* Sevilla, en casa de Alonso Escribano, 1570, págs. 52 b-141 b, 152b-161.

[69] LARA GARRIDO, José: "La Catedra de Gramatica de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana en el Siglo de Oro", en *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Málaga, Ayuntamiento de Antequera, 2004, págs. 221-257.

de Vilches[70], Pedro de Espinosa, Juan de Mora, Juan Bautista de Mesa, Agustín de Tejada, Cristobalina Fernández de Alarcón, Francisco de Tejada, Juan de Aguilar…, un grupo tan activo en la ciudad que ha hecho que a la Antequera de esos años se la denomine, no sin cierta exageración, como "la pequeña Atenas andaluza"[71].

Los Torres eran una muy conocida y poderosa familia de la ciudad de Málaga[72], algunos de cuyos miembros, como acabamos de decir, alcanzaron puestos destacados en el gobierno de la Iglesia[73]. De entre ellos hay que nombrar al clérigo de cámara y protonotario apostólico Luís de Torres, que fue el primero de los Torres que se estableció en Roma, ciudad a la que llegó en torno a 1520 formando parte del circulo de los Riario, Rafaelle y Cesare, tío y sobrino, ambos obispos malagueños que gobernaron esa sede desde la misma Roma y sin siquiera visitarla nunca. Nombrado en diciembre de 1548 arzobispo de Salerno, hacia 1552 encargó al famoso humanista Pirro Ligorio (1510-1583) el diseño y construcción de un palacio entre Piazza Navona y la calle de San Pantaleo, el palacio de Torres [**Figs. 11 y 12**] llamado, más tarde, Torres-Lancellotti[74], cuyas obras acabaron hacia 1560, mediando un largo pleito contra Baltasar Bonadies y contra la iglesia de Santiago de los Españoles porque las cercanas fachadas de aquellos edificios tapaban parte de la del palacio Torres[75]. Este Luís de Torres murió en 1553[76], ocupando tras él la representación familiar en Roma sus sobrinos Luís y Hernando de Torres. El primero, de

---

[70] TALAVERA ESTESO, Francisco J.: *El humanista Juan de Vilches y su De uariis lusibus sylva*, Málaga, 1995, págs. 480-483.

[71] RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1907; REQUENA ESCUDERO, Francisco: *Historia de la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1974.

[72] LÓPEZ BELTRÁN, Mª. Teresa: "El poder económico en Málaga: La familia Córdoba-Torres", en *Las ciudades andaluzas (Siglos XIII-XVI). Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, 1991, págs. 463-482.

[73] SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: "La familia malagueña "de Torres" y la Iglesia", *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, 19, Málaga, 2002, págs. 163-192.

[74] CALLARI, L.: *I palazzi di Roma*, 3ª ed., Roma, 1944, págs. 263-264; PRATESI, L.: *Palazzi e Cortili di Roma*, Roma, 1988, págs. 62 ss.; RENDINA, C.: *I palazzi storici di Roma*, Roma, 2005, págs. 303-304.

[75] SALERNO, L.: *Palazzo Torres*, en BOSTICO, S. *et alii* (Eds.): *Piazza Navona isola dei Pamphilj*, Roma, 1970, págs. 271-276; VAQUERO PIÑEIRO, M.: *La renta y las casas. El patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos XV y XVII*, Roma, Bibliotheca Italica 23, Roma, 1999, págs. 88 s., 124 s., 129 s., 151 ss.

[76] Cuando Luis de Torres el arzobispo de Salerno murió en Roma el 13 de agosto 1553, a la edad de 58 años, fue enterrado provisionalmente en la capilla de San Juan que la familia tenía en la iglesia de Santa Caterina dei Funari, de donde sus restos serían trasladados posteriormente a la catedral de Málaga. Cfr. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: "Mecenas de las artes entre Roma y Málaga: Los Torres, arzobispos de Salerno y Monreale" *supra* en estas mismas actas.





11. El palacio Torres-Lancelloti en Piazza Navona, Roma.
12. Un aspecto de la fachada del Palazzo Torres-Massimo Lancellotti.

igual nombre que su tío, había nacido en Málaga en 1533 y murió en 1584 siendo arzobispo de Monreale, diócesis que venía ocupando desde 1573[77]. Tuvo una destacada intervención en la organización de la Liga de Lepanto[78], y aunque pasó en Italia gran parte de su vida, siempre mantuvo relaciones muy estrechas con su ciudad de origen[79]. Hernando de Torres, su hermano, representó ante la Santa Sede asuntos de la monarquía española.

En la capilla de San Francisco de la catedral de Málaga, cuyo patronato ostentaba la familia Torres[80], se instalaron (tras una colocación previa del primero en la catedral antigua[81]) los sepulcros marmóreos del arzobispo de Salerno [**Figs. 13 y 14**] y de su sobrino el arzobispo de Monreale [**Figs 15-16**]; ambas tumbas monumentales, que están acompañadas de unos muy cuidados textos epigráficos[82], son

[77] MESSINA, P.: s. v. "De Torres, Ludovico", en *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, págs. 480-483; MILLUNZI Gaetano: *Serie cronologica degli Arcivescovi, Abbati e Signori della Metropolitana Chiesa e dello Stato di Monreale*, Palermo, 1908, págs. 4 s.

[78] DRAGONETTI DE TORRES, L.: *La lega di Lepanto nel carteggio diplomatico inedito di don Luís de Torres, Nunzio straordinario di S. Pio V a Filippo II*, Turín, 1931.

[79] En julio de 1570, con motivo de su visita diplomática ante Felipe II, parece que estuvo brevemente en Málaga.

[80] SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio.: "Un mecenazgo renacentista frustrado: la capilla de San Francisco de la Catedral de Málaga", en PÉLAEZ DEL ROSAL, Manuel (Dir.): *El franciscanismo en Andalucía*, I, Córdoba, Ed. Caja Sur, 2001, págs. 145-178; GONZÁLEZ SÄNCHEZ, Vidal: *op. cit.*, págs. 34-38.

[81] SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: "La familia malagueña "de Torres"…, págs.169-178.

[82] MEDINA CONDE, Cristóbal de: *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*, Málaga, 1878, págs. 143-146; ID., *Antigüedades y edificios…*, núms. XXI y XXII, págs. 106 s.; SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: "La familia malagueña de Torres…", págs. 168 s., 175 s.; TALAVERA ESTESO, Francisco: "Escritores humanistas en la Málaga del XVI", en WULFF ALONSO- Fernando-CHENOLL ALFARO, Rafael- PÉREZ LÓPEZ, Isabel (Eds.): *La tradición clásica en Málaga (Siglos XVI-XXI). III Congreso de Historia Antigua de Málaga*, Málaga, 2006, págs. 274 s.





13. Sepulcro de Luís de Torres, arzobispo de Salerno. Catedral de Málaga.
14. Detalle del epígrafe de la tumba del arzobispo de Salerno, Luis de Torres. Capilla de San Francisco de la catedral de Málaga.

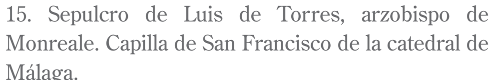
obra de artistas italianos y fueron trasladadas desde Italia hasta aquí, siendo la excelente estatua yacente en bronce del primer Luís de Torres[83] obra de Giuglielmo della Porta[84] y la de su sobrino del mismo nombre de mármol[85].

[83] La inscripción que hay grabada en el frente de este sarcófago que es el que está colocado en el lado de la Epístola de la capilla de San Francisco de la catedral de Málaga, lleva este texto latino: D(ivo) . O(ptimo). M(aximo) / LVDOVICO DE TORRES. CAROLI V. IMP(eratoris). BENEFICIO ARCHIEP(iscopo). SALERNI. / SVMMIS. PONTIF(icibus). LEONI X. CLEMENTE VII. PAVLO III. IVLIO III. / OB SPECTATAM . IN PVBLICIS. S(anctae). SEDIS APOST(olicae). MVNERIB(us). OPERAM. EGREGIE CHARO / INSIGNI. IN DEVM. PIETATE. IN PAVPERES. MISERICORDIA. IN AMICOS. STVDIO / LVDOVICVS. DE TORRES. ARCHIEP(iscopus). MONTIS REGAL(is). TRANSLATIS. AB. VRBE ROMA. / IN. PATRIAM OSSIB(us). ET. IN AVITVM. SACELLVM. ILLATIS. PATRVO. OPTI(mo). ET B(ene). M(erenti). P(osuit). / VIXIT ANNOS. LVIII. OBIIT ANNOS. SALVTIS. MDLIII DIE XIII. AVG(usti). / TOTA. CIVITAS. IN. OCCVRSUM. EFFVSA. CIVEM. SVVM. MAGNA. CVM. REVERENTIA. / EXCEPIT ("A Dios óptimo y máximo. Para don Luís de Torres, arzobispo de Salerno por presentación que de él hizo el Emperador Carlos V, el cual, por la mucha dedicación que puso en los asuntos públicos de la Santa Sede Apostólica, fue muy estimado por los sumos pontífices León X, Clemente VII, Pablo III y Julio III. Insigne en la piedad con Dios, en la misericordia con los pobres y en el afecto a los amigos. Luis de Torres, arzobispo de Monreale, puso esta memoria a su óptimo y benemérito tío, cuyos huesos, traídos desde la ciudad de Roma hasta Málaga, su patria, los colocó en la capilla de sus abuelos. Vivió 58 años. Murió el día 13 de agosto el año de nuestra salvación de 1553. Y sabida su traslación toda la ciudad salió a recibir sus restos y los recogió con gran reverencia"). *Cfr.* GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal: *Caracteres de la sociedad malagueña en el siglo XVI*, Málaga, 1986, págs. 36-38.

[84] CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario- MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora: "Importaciones italianas en España en el siglo XVI: El sepulcro de D. Luís de Torres, arzobispo de Salerno en la Catedral de Málaga", *Boletín de Arte* nº 6, Málaga, 1985, págs. 93-111.

[85] La inscripción que lleva su sarcófago colocado en el lado del Evangelio de esa capilla de la catedral malagueña, dice: D(ivo) . O(ptimo) . M(aximo) . / LVDOVICO DE TORRES. ARCHIEPISCOPO. MONTISREGALIS. / CAMERAE. APOSTOLICAE. CLERICO. PRAESIDENTI. DECANO. / PII V. PONT(ificis). MAX(aximi). AD. PHILIPPVM. HISPANIARVM CATHOLICVM. ET. SEBASTIANVM. / LVSITANIAE.





15. Sepulcro de Luis de Torres, arzobispo de Monreale. Capilla de San Francisco de la catedral de Málaga.



16. Detalle de la inscripción funeraria de la tumba del arzobispo de Monreale, Luis de Torres.

A la rama familiar de los Torres de Roma habían pertenecido también los cardenales Ludovico de Torres (1552-1609) y Cosimo de Torres (1584-1642)[86]. El primero, que en 1588 sucedió a su tío en la diócesis de Monreale, había sido bibliotecario de la biblioteca Vaticana y fue nominado cardenal en 1606 por el papa Pablo V. Mecenas[87], erudito, coleccionista, estudioso del derecho, la filosofía y la retórica, en 1596 publicó una *Storia della Chiesa di Monreale* bajo el nombre de su secretario[88]. Decidido seguidor de las reformas tridentinas, mantuvo importantes relaciones con Torcuato Tasso,

REGES. GRAVISSIMIS. DE REB(us). NVNTIO. PRINCIPIB(us). IN SACRO FOEDERE. / CONTRA TVRCOS. COLLIGANDIS. OPTIME DE CHRISTIANA REPVBLICA MERITO / RELIGIONIS STVDIO VITAE INTEGRITATE ANIMI CANDORE MORVM SVAVITATE / MAGNARVM RERVM VSV OMNI OFFICIO AC PIA BENEFICENTIA PRAEDITO / VIXIT ANNOS LI MENS(es). I D(ies) XV OBIIT PRIDIE KAL(endarum). IANVARII / ANNIVERSARIO SVAE CONSECRATIONIS DIE MDXXCIV / LVD(ovicus). ARCHIEP(iscopus). MONTISREG(alis). ET ALF(onsus). HVIVS S(anctae). ECCLE(siae). THESAVRAR(ius). / HEREDES PATRVO ET FRATRI OPTIMI. POSVERVNT ("A Dios óptimo y máximo. Para don Luis de Torres, arzobispo de Monreal, presbítero, presidente de la cámara apostólica y su decano, legado del sumo pontífice Pío V ante Felipe, el rey católico de las Españas, y Sebastián, el rey de Portugal, con asuntos muy graves encaminados a conseguir la unión de los príncipes en una sagrada liga contra los turcos. Bienhechor del pueblo cristiano, dotado de celo religioso, de entereza de vida, de sencillez de ánimo, de suaves costumbres, de experiencia en los asuntos de gran trascendencia y dotado de un sentido piadoso de la caridad. Vivió cincuenta y un años, un mes y quince días. Murió el año 1584, el 31 de diciembre, día del aniversario de su consagración. Luis, arzobispo de Monreal, y Alfonso, tesorero de esta santa iglesia, como herederos suyos pusieron esta memoria a su óptimo tío y hermano").

[86] SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: *La fundación...*, págs. 110-116.

[87] ABBATE, Vincenzo: "Torres adest": i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale", *Storia dell'arte*, anno XXXVIII, nº 116/117 (nuova serie 16/17), Roma, 2007, págs. 19-66.

[88] LELLO, Giovanni Luigi: *Historia della chiesa di Monreale*, Roma, Luigi Zannetti, 1596.

con Roberto Bellarmino, con Cesar Baronio y con Federico Borromeo[89]. Este Luis de Torres, el segundo arzobispo de Monreale, se había mandado construir un sepulcro en aquella catedral, en la capilla de San Castrense, patrono de la archidiócesis, capilla que él había mandado construir en 1595 aunque el sepulcro no llegó a contener sus restos [**Fig. 17**]. Entre los varios retratos que han quedado de él[90], destaca el que aparece en el óleo sobre tela, conservado en aquella capilla de la catedral de Monreale, obra de Pietro Antonio Novelli (1568-1625)[91], pintado, parece que antes de 1602[92], y que ofrece el tema del patrono de la diócesis el mártir San Castrense dando su bendición a este arzobispo [**Fig. 18**][93]. Estos Ludovico y Cosimo de Torres están enterrados, uno junto al otro, en la iglesia romana de S. Pancrazio, el templo que les fue entregado tras su nominación como cardenales [**Fig. 19**][94]. En contraste con la monumental tumba que en Monreale[95] se mandó construir Luis y con las que no le iban a la zaga de los dos primeros Torres en la catedral de Málaga, las de San Pancracio son dos muy sencillas lápidas de mármol blanco en el suelo sobre las que se ha colocado otra con el escudo de la familia Torres (cinco torres) bajo un capelo cardenalicio [**Fig. 20**][96].

---

[89] COLLURA, P.: *Il cardinale Ludovico de Torres, Arcivescovo di Monreale (1561-1609). Profilo storico*, Palermo, Bocconi del Povero, 1955.

[90] Aparte diversos grabados con su imagen, solo en Monreale, aparte del que lo muestra con San Castrense o el de la estatua orante de su tumba, hay otros tres retratos de este segundo Luis de Torres que allí fuera arzobispo. De fines del XVI es un retrato de Luis de Torres, pintado a la sanguina, que se ha atribuido a Scipione Pulzone. Otro, en un óleo sobre tela, procede del Palacio Arzobispal y es de autor romano desconocido que se fecha entre 1588-1609. En mármol es un busto que se guarda en la sacristía de la capilla de San Castrense, obra atribuida a Pompeo Cremona y que se data hacia 1590-1595.

[91] SEEMANN, E. A.: s. v. "Pietro Antonio Novelli" en THIEME, Ulrich-BECKER, Felix: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXV, Leipzig, 1930, pág. 530.

[92] CHIARAMONTE, Vito: "Ficha I. 3" en GUTTILLA Mariny: *Mirabile artificio. Percorsi d'arte figurativa dal XV al XIX secolo nel territorio dell'Alto Belice Corleonese. Progetti di valorizzazione del patrimonio artistico, dal restauro al museo diffuso*, Palermo, Priulla s.r.l., 2007, pp. 90 s.

[93] MILLUNZI, Gaetano: *Dei pitt.*, Monreale, 1913, págs. 36 s.

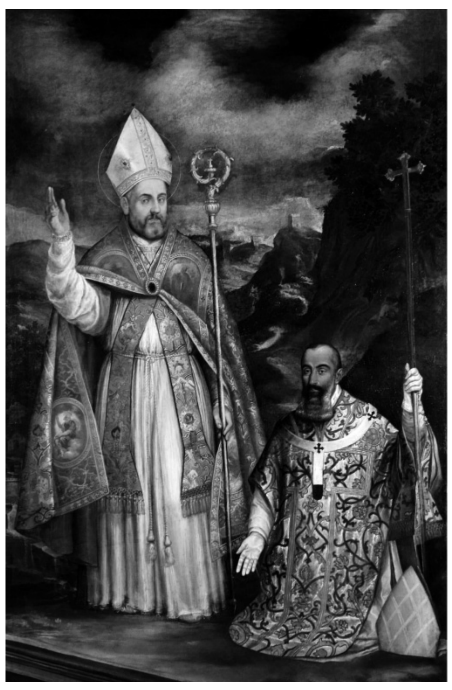
[94] CECHELLI, Margherita : *S. Pancrazio (Le chiese di Roma illustrate)*, Roma, 1972, págs. 12, 27 s. y 91.

[95] La tumba, colocada en un lateral del altar y fabricada con riquísimos mármoles polícromos, tiene forma de edicula en la que, flanqueda por sendas columnas de mármol, está la estatua orante del arzobispo que, arrodillado, dirige con toda intensidad su mirada hacia el centro del altar, lugar donde, precisamente, se colocó la pintura de Pietro Antonio Novelli que lo representa, arrodillado ante San Castrense, quien, de pie y con hábito pontifical, dirige su bendición al arzobispo y, por ende, a la ciudad de Monreale y a toda la archidiócesis.

[96] La lápida de Ludovico de Torres, lleva este sencillo texto: LVDOVICI. DE. TORRES / ARCHIEPISCOPI / CARD. MONTIS REGALIS / BIBLIOHECARII. APOST. / VIXIT. ANN. LVII / MENS. VII. DIES. XII / OBIIT. VII. IDVS. IVLII / M. DC. LX. La de Cósimo dice: D. O. M. / COSMVS. TIT. ANTEA. S. PANCRATII / ET. POSTEA. S. MARIE / TRANSTYBERIM. S. R. E. PRESB / CARD. DE. TORRES. TERTIVS / DE. FAMILIA. ARCHIEP. MONTIS / REGALIS. REGNI. POLONIAE / PROTECTOR. PRAESTANTISSIMI / PATRVI. VIRTVTE. MERITA / DIGNITATES. FORTVNAMQVE / IMITATVS. PROXIME. ETIAM. ET / PARI. TVMVLO. SEPELIRI. VOLVIT / ANNO. DNI. MDCXXXXII / OBIIT. KAL. MAII. AETATIS. AN. LVIII. El resto de la familia Torres se venía enterrando en Roma en la iglesia de Santa Caterina dei Funari donde



17. Capilla de San Castrense del Duomo de Monreale. Tumba de Luís, el segundo Torres arzobispo de aquella diócesis siciliana.



18. Retrato del segundo arzobispo Torres de Monreale en el cuadro de Pietro Antonio Novelli representando a San Castrense bendiciendo a Luís de Torres. Catedral de Monreale.



19. Iglesia de San Pancracio, Roma.



20. Tumbas de los arzobispos Luís y Cosme de Torres en la iglesia romana de San Pancracio, Roma.

También, desde 1634, sería metropolitano de Monreale Cosimo de Torres, un hijo del marqués Juan de Torres y de Giulia Mattei, por tanto, sobrino paterno de este cardenal Ludovico de Torres y, por parte de madre, sobrino del cardenal Girolamo Mattei. Protonotario apostólico, arzobispo de Hadrianópolis, nuncio apostólico en Polonia, fue elegido cardenal en 1622 por el papa Gregorio XV. En 1623, los Torres adquirieron el marquesado de Pizzoli en l'Aquila, título que, mas tarde, se unió al de los Dragonetti. A la rama italiana de esta familia también perteneció Giovanni de Torres, hermano del patricio romano Gaspar de Torres, que, asimismo, fue obispo de Adrianópolis y nuncio apostólico en Polonia en 1652.

En Málaga los Torres ostentaron el patronato de la capilla de Nra. Sra. de los Angeles[97] en la iglesia del desaparecido monasterio malagueño de San Luís el Real[98], muy favorecida por ellos y por sus descendientes los sevillanos[99] condes de Miraflores de los Ángeles[100], y a las afueras de Málaga, en el lugar de Miraflores de los An-

varios epígrafes, como el que colocó en 1592 Ludovico de Torres, recuerdan el patronato de los Torres en la capilla de San Juan, y donde están las tumbas de varios miembros de la rama italiana de la familia como las de Pietro de Torres (1572), Ludovico de Torres (1585), Pentesilea de Sanguinis (la esposa de Fernando, el hermano de Luís el primer arzobispo de Monreale), Virginia de Sanguinis, Giovanni de Torres o Ferdinando de Torres. *Vid.*, DOCCI, Mario-MIGLIARI, Riccardo: "Il rilievo della Cappella Torres in S. Caterina dei Funari a Roma: sperimentazione di tecniche integrate", *Disegnare, idee, immagini. Rivista semestrale del Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo dell'Università degli studi di Roma "La Sapienza"*, I/1, 1990.

[97] RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco J.: *Málaga conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*, Málaga, Cajasur-Arguval, 2000, págs. 65-82.

[98] CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario *et alii*, *Inventario del Patrimonio artístico de España. Málaga y su provincia*, I, Málaga, 1985, I, págs. 114-116; RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco J.: "El desaparecido Convento franciscano de San Pedro de Alcántara. Reconstrucción histórica de un espacio urbano", *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, 8, 1996, págs. 65-80;ID.: "El convento franciscano de San Pedro de Alcántara en la historia y en el urbanismo de Málaga", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Dir.), *El franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, 1999, págs. 217-226.

[99] Del matrimonio de Elvira de Torres (hermana de Luís el arzobispo de Salerno) con el regidor perpetuo de Málaga Andrés Ugarte, procede la rama familiar que conseguiría el condado de Miraflores de los Ángeles, un título nobiliario que el rey Carlos II otorgó en 1689 a Juan de Torres de Navarra y de la Vega Ponce de León (+1719). Su hijo Diego de Torres y de la Vega Ponce de León, el segundo conde de Miraflores de los Ángeles, ya fue sevillano de nacimiento y arraigo, como en adelante habrían de serlo todos sus descendientes.

[100] GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio: *Conversaciones…*, II, 1792, pág. 233: "Convento de S. Luís el Real, Observantes de S. Francisco… Después el Ilmo. D. Luís de Torres, Arzobispo de Salerno, hijo nobilísimo de esta Ciudad, labró una magnífica Capilla con título de Nra. Sra. de los Angeles, que es la que está a mano derecha de la entrada principal de la Iglesia de este Convento, en la que por Bulas de Clemente VII, y Paulo III (que he leido, y se guardan originales en el Archivo del referido Convento) se gana el Jubileo de la Porciúncula, dia 2 de Agosto, y las demas gracias concedidas à la Iglesia de Sta. Maria de los Angeles de Asis, como diré à V. quando se la muestre. Constan las indulgencias referidas, y otras mas, fuera de las Bulas, en una lápida grande que hay en dicha Capilla, à la mano izquierda de su entrada, que puede V. leer quando la visite: esta es su copia. Lápida "A gloria de Dios visitando esta capilla, cuya advocacion es Sta. Maria de los Angeles, el primero y segundo dia

geles, donde la tradición señalaba ser el supuesto sitio donde habían sufrido martirio los patronos locales Ciriaco y Paula[101], esa familia fundó a fines del siglo el convento de franciscanos Recoletos de Miraflores de los Ángeles[102] [**Fig. 21**]. Junto al arzobispo de Monreale, fueron promotores de este convento, además, su tío Diego de Torres, regidor perpetuo de la ciudad, y otro hermano de éste, Alfonso de Torres (+1604), deán de la catedral de Málaga cuyos poemas místicos y otros escritos de carácter



21. El antiguo monasterio malagueño de Miraflores de los Ángeles, transformado en asilo. Fotografía de comienzos del siglo XX.

de Agosto, se gana Jubileo plenísimo, como el de la Porciúncula de Asis, concedido por los Sumos Pontífices Clemente VII, y Paulo III, à instancia del muy Iltre. y Rmo. Sr. D. Luís de Torres, Arzobispo de Salerno: y concedieron asimismo à los que las visitaren en las fiestas de guardar de Maria Sma., de S. Sebastián y S. Luís, 20 años y 20 quarentenas de perdon; y demas de esto el dia de la Natividad de Nra. Sra. lo mismo que aquel dia se gana en Asis, visitándola con las manos adyutrices los Sábados à la Misa de Nra. Sra. que está dotada en esta Capilla por los Fundadores, y visitándola por todo el dia, 15 años y 15 quarentenas: los que rezaren quatro veces el Padre Nro. y Ave Maria por los sepultados, y que se hayan de sepultar, cada vez 25 años y 25 quarentenas. En tiempo de entredicho se puede aquí oir Misa. Está demás de esto, por concesión, hecha esta Capilla miembro de S. Juan de Letran, y asi se ganan las mismas indulgencias, y entre otras la de Anima con decir Misa por la que estuviere en el Purgatorio. De todo lo qual están todas las Bulas, Breves y Privilegios aquí, y asimismo el testimonio de cómo el Papa Paulo III envió para esta Capilla las reliquias siguientes, que están en el relicario del Altar: De Lignum Crucis, del Apóstol S. Pablo, del Palio de S. Andres, de S. Blas, de S. Zenon, y sus compañeros, de Sta. Petronila y S. Benito, del madero de Sta. Maria de la Cerca, de la Tierra Santa, y otras muchas, y asimismo una cuenta de ambar en que rezando se ganan muchos perdones".

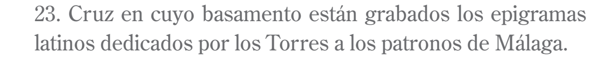
[101] Sobre la larga discusión en torno al lugar de martirio en Cartago o en Málaga de estos santos norteafricanos, *vid.*, SIMONET, Francisco Javier: *Los Santos Mártires Ciriaco y Paula. Su pasión, su culto y devoción desde los primeros tiempos hasta nuestros días*, Málaga 1865. Edición facsímil con estudio introductorio de REDER GADOW, Marion, Área de Cultura. Ayuntamiento de Málaga- Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2004; B. VILÁ: *op. cit.*, págs. 96-115; GUILLÉN DE ROBLES, Francisco: *Historia de Málaga y su Provincia*, Málaga, 1874, págs. 75-84; RODRÍGUEZ DE BERLANGA, Manuel: "Una inscripción cristiana inédita de Málaga", *Revista Archeologica e Historica* vol. I, Lisboa, 1887, págs. 134-140; DÍAZ DE ESCOVAR, Joaquín: *Los Santos Mártires Ciriaco y Paula*, Málaga, 1902; RUIZ MUÑOZ, Emilio: *Los Stos. Mártires Ciriaco y Paula (Vindicación)*. Prólogo de FITA, Fidel, Málaga, 1916. Edición facsímil con estudio introductorio de LARA GARCÍA, María Pepa, Área de Cultura. Ayuntamiento de Málaga- Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2004.

[102] RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco J.: *op. cit.*, págs. 83-93.

religioso[103] merecieron elogiosos comentarios, entre otros, del cardenal César Baronio y del humanista aragonés Juan de Verzoza. En este monasterio han quedado varios documentos epigráficos que demuestran la calidad literaria que en sus composiciones alcanzaron algunos textos latinos escritos por miembros de esa familia. Varios versos aparecen en el frente de la base circular [**Fig. 22**] sobre la que se eleva un sillar troncocónico (de la caliza brechosa llamada "mármol rojo del Torcal") que sostiene un crucifijo [**Fig. 23**]. Colocadas en el espacio que, a modo de compás, se abre ante el monasterio, originalmente, ambas piezas, eran parte de "un poste de



22. Detalles de los epígrafes latinos dedicados a la Cruz y a los mártires Ciriaco y Paula ante el antiguo monasterio de Miraflores de los Ángeles (Málaga).



23. Cruz en cuyo basamento están grabados los epigramas latinos dedicados por los Torres a los patronos de Málaga.



mampostería de dos varas de altura por media de espesor, y encima… una piedra redonda de asperón en forma de un cilindro o rueda de molino pequeña, en cuyo centro encajábanse las efigies de los Santos patronos, sobre la que se elevaba todas las noches una luz para recordar al pasajero la gloriosa muerte de los dos hermanos. Alrededor de la dicha piedra de forma cilíndrica, hicieron grabar epigramas latinos"[104]. Excelentes son los versos que aparecen grabados en una lápida colocada

[103] Como sus *Institutionem Sacerdotum*, Imp. Eloy Zanneto, Roma, 1595.

[104] VILÁ, Benito: *op. cit.*, pág. 114 s. Uno de ellos comienza con el texto: O CRUX HVMANIS GENERIS SPES VNICA SALVE /… ("¡Salve!, oh Cruz, única esperanza de los hombres,…"). El que está escrito a su lado dice: AD BEATOS MARTYRES CYRIACVM ET PAVLAM VIRGINEM / VRBIS TVTELARES. / EPIGRAMMA / CYRIACO ET PAVLAE MALACAE QVI SANGUINE FVSO / DIGNI SVNT HABITI PRO CRVCE SAXA PATI / ET MOX VT FAMA EST HAEC INTRA CLAVSTRA SEPVLTI /

en el claustro bajo del monasterio en el arranque de la escalera de subida al segundo piso en la que, flanqueado por dos roleos, aparece el escudo de los Torres[105] rodeado de la leyenda (*Prov*. 18-10): TVRRIS FORTISSIMA NOMEN DOMINI ("El nombre del Señor es una torre muy fuerte"), y en uno de cuyos cuarteles se lee: AVE MARIA GRA(tia) PLENA. En la lápida se han esculpido tres círculos, hoy vacíos, en los que, quizá, pudieron haber encajado otros tantos medallones broncíneos con las imágenes de los que allí se nombran; efectivamente, en la decoración que a modo de corona llevan los dos círculos laterales, se leen los nombres y principales cargos de Don Luís de Torres, arzobispo de Salerno y de Don Luis de Torres, arzobispo de Monreale [**Fig. 24**]. En esa lápida, los promotores del convento de Miraflores de los Angeles mandaron grabar cuatro dísticos latinos en la parte superior[106] así como un texto conmemorativo de la fundación, también escrito en latín, en la inferior[107].

VNDE LOCVS MERITO CREDITVR ESSE SACER. / DIDACVS HANC ILLIS CRVCIS ASSERTORIBVS ARAM / PRO CRVCE, PRO SAXIS, CLAVSTRA SERASQVE DICAT ("A los santos mártires, patronos de la ciudad, Ciriaco y Paula virgen. Para Ciriaco y Paula que en Málaga vertieron su sangre al haber sido considerados dignos de padecer la lapidación por defender la Cruz; y que pronto, como es noticia sabida, fueron sepultados en el ámbito de este monasterio en el sagrado lugar en que se cree que recibieron martirio. Para aquellos defensores de la Cruz, dedica Diego, este altar junto a la Cruz, a las piedras, a las cadenas y las cerraduras"). De este epigrama latino, Morejón ofreció una traducción libre y versificada que es la que reprodujo Medina Conde: "A Ciriaco y Paula valerosos / que vertieron su púrpura sagrada, / y por la Cruz triunfante derramada / padecieron las piedras animosos: / Encierran estos claustros religiosos, / según la fama lo publica alada, / y estos riscos le dan grata morada / a sus sagrados cuerpos victoriosos: / En lugar de las piedras y tormento, / este Altar le consagra un noble Diego; / pues la Cruz soberana defendieron, / y con heroico generoso aliento, / entre el furor del gentilismo ciego, / en Málaga sus vidas ofrecieron" (GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio: *op. cit.*, vol. IV, Málaga, 1793, pág. 212).

[105] TALAVERA ESTESO, F. J.: "Escritores humanistas…, págs. 272 s.

[106] QVEM FLVITARE VIDES NITIDVM DE FONTE LIQVOREM / NON FIX NATVRAE (CREDE) SED ARTIS OFE. / HAC FRVERE VSQVE CRESCAT AQVIS PLVVIALIBVS HORTOS / ASSIDVA ET RIVIS IRRIGET VNDA MEOS / SED TAMEN HINC HOSPES DVM CONTEMPLARIS AGELLVM / STRVCTVRAS RVPES SINGVLA QVAEQVE DOMVS / QVID MIRARE MAGIS NATIVIS AEDITA SAXIS / AN QVOD FABRILI STRUXERIT ARTE MANVS. "La límpida agua que ves brotar de esta fuente no lo hace -te lo puedo afirmar- por obra de la naturaleza, sino del humano ingenio. Disfruta de ella mientras el manantial fecundo crezca y aumente con las aguas de la lluvia y riegue los huertos con su discurrir; sin embargo, oh visitante, mientras contemplas el conjunto del huerto, las rocas y las partes singulares de la construcción no sabrás si admirar mas la singular rusticidad de las piedras naturales, o lo que de modo artificial ha elaborado la mano del hombre".

[107] ILL(ustrissi)MIS. D(omi)N(is). D(omino). LVDOVICO TORRES ARCHIEP(iscop)O. SALERNI(tano). PIENT(issimo). PATRVO ET D(omi)N(0). ITIDEM LVDOVICO DE TORRES MONTIS REGALIS ARCHIEP(iscop)O. FRATRI OBSERVANDISS(imo). HISPANIAR(um). R(e)G(um). CONS(iliario). OB IN(n)VMERA. AB VTROQVE IN DIDA(cum) / PRAESTITA B(ene)F(ici)A. LIBERALEMQ(ue). DONATIONE(m). IN PERPETVA(m). IPSI(us). DIDACI P(ri)MOGENITOR(um). SVCCESIONE(m). RESERVANDA(m). HV(ius). SVBVRBANI PRAEDII MYRAFLORIS C(um). VRBANIS AEDD(ibus). E(t). N(ostrae). FA(amiliae). P(ri)MARIIS A D(0mi)N(o). IOA(n)NE. DE TORRES CO(m)ME(n)DATAR



24. Dísticos y texto conmemorativo latinos en una lápida mandada colocar por los Torres en el claustro del convento de Miraflores de los Ángeles (Málaga).

Como mas arriba dijimos, en 1879 se comenzó el derribo de la antigua casa de los Torres y con este motivo apareció en el lugar una escultura en forma de pie monumental ("85 centímetros de largo por 39 de ancho, 25 de talón y 5 en la suela") mientras se cavaban "los cimientos de una casa de la Plazuela del Toril, hacia la esquina de la calleja del mismo nombre, a unos cuatro o cinco metros de profundidad, precisamente debajo del sitio donde estuvo muchos años, según me han dicho, la inscripción griega… estaba como caído en aquel lugar, en cuyos alrededores se encontraron monedas árabes de oro, otras de cobre y porción de cerámica"[108]. Recién encontrada la pieza, el propietario del solar, el señor don Nicasio Calle, la regaló a don Eduardo J. Navarro, quien en diciembre de ese año presentó un informe sobre el hallazgo en una sesión de la Sociedad Malagueña de Ciencias Físicas y Naturales a la que perte-

IO. ET DE / C(onsilio). MALACITANO ET DO(mi)NA. CATHAERINA DE LA VEGA CLARIS(sima). VTRIVSQ(ue). PARE(n)TIB(us). IPSI LVD(ovico). MONT(is). REG(alis). ARCH(ie)P(isco)PO. FIL(io). DIL(ecto). H(orum). I(n). T(estamento). LEGATIS IPSEMET D(ominus). DID(acus). DE TOR(res). COM(m)E(n)DA(tarius). ETIA(m). ET DE C(onsilio). M(alacitano). MEMOR(ia). B(ene)F(act)OR(um). PATRV(m) ET PATRVI IA(m).VITA FV(n)C(torum). ET FR(atr)IS. ADHVC SVP(er)STITIS B(ene). BEN(e)MER(entu)M. H(anc). M(emorian)M. C(uravi). GRA(tis). / ANN(o). SAL(utis). MDLXXV. "(Dedicado) a los ilustrísimos señores don Luís de Torres, arzobispo de Salerno, nuestro tío piadosísimo, y del mismo modo a don Luís de Torres, arzobispo de Monreal, nuestro respetabilísimo hermano, del consejo real del monarca de las Españas, por los innumerables beneficios que ambos prestaron liberalísimamente a Diego (de Torres) con su donación a él y a su primogénito en sucesión perpetua de estas tierras de Miraflores, cercanas a la ciudad (de Málaga) junto con las fincas urbanas, propiedades estas cedidas por don Juan de Torres, comendador mayor y regidor decano del concejo malacitano, y por doña Catalina de la Vega, ambos padres insignes para su querido hijo Luís, el legado y arzobispo de Monreale. Don Diego de Torres, asimismo comendador del concejo de Málaga, como recuerdo y como prueba de gratitud por los beneficios recibidos de sus padres y de su tío, ya difuntos, y de su hermano, que aún vive, se encargó de construir este edificio para que sirva de recuerdo a sus méritos el año de la salvación de 1585".

[108] GUILLÉN ROBLES, Francisco: *Málaga musulmana. Sucesos, antigüedades, ciencias y letras malagueñas durante la Edad Media*, Málaga, 1880, págs. 449 s., nota 1.

necía: "se procedió por el señor D. Eduardo J. Navarro a la lectura de su luminosa disertación sobre un pie gigantesco de mármol, en casi perfecto estado de conservación, encontrado recientemente en el solar de la casa que actualmente está labrando en la Plazuela del Toril el señor don Nicasio Calle, a quien en el comienzo de su disertación el Sr. Navarro expresó su profundo agradecimiento por la donación que del ejemplar le había hecho. De la discusión acerca del mismo objeto, en la que hicieron uso de la palabra los señores Parody, Orueta, Martínez del Rincón, Yagüe, Martínez de Aguilar y el mismo señor Navarro, resulta que el expresado pie que mide 90 centímetros, pudo ser parte de alguna estatua antemural de proporciones colosales; se calcula, teniendo en cuenta el canon romano tomado del griego, que tendría mas de 7 metros de altura, y se conjetura con bastante fundamento que perteneció a la estatua de un emperador que no se pudo determinar a pesar de los datos examinados y que fuera esculpida, acaso por artistas malagueños, entre la segunda mitad del siglo III y principios del IV"[109]. En su intervención al respecto, el presidente y fundador de aquella sociedad científica, el paleontólogo y geólogo don Domingo de Orueta y Aguirre, persona muy relacionada con don Francisco Giner de los Ríos el creador de la Institución Libre de Enseñanza, hizo notar que "Estudiado también el bloque en que está labrado, opinó el señor Orueta, contra el parecer de los que pudieran creer procediera de canteras de Sierra de Mijas o sus prolongaciones en nuestra provincia, que la piedra procede de Macael (Almería) comprobando su aserto con distintos ejemplares que hizo circular entre los señores socios que asistieron a la expresada sesión"[110]. La noticia que sobre el descubrimiento de este pie colosal hacía Francisco Guillén Robles figuraba en un capítulo de su *Málaga musulmana* que el arabista dedicaba a las antigüedades clásicas de Málaga[111], donde se reproducían unas litografías de algunas de las esculturas romanas del museo de los marqueses de Casa-Loring[112]. En su condición de académico correspondiente en Málaga de la Real Academia de la Historia, en 1882 Guillén de Robles envió a aquella institución madrileña unas copias de las ocho fotografías de J. Osés,[113] con las que se habían grabado las litografías de su libro en el taller malagueño de Pérez y Berrocal[114].

[109] *El Avisador Malagueño. Diario de noticias y de intereses generales*, nº 11.682, 24 de diciembre de 1879, pág. 3.
[110] *El Avisador Malagueño… cit.*, pág. 3.
[111] GUILLÉN ROBLES, Francisco: *op. cit.*, págs. 429-461.
[112] GUILLÉN ROBLES, Francisco: *op. cit*, págs. 446-447.
[113] FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio: *Historia de la fotografía en Málaga durante el siglo XIX*, Málaga 1994, págs. 167-171.
[114] MAIER ALLENDE, Jorge-SALAS, Jesús: *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Andalucía. Catálogos e índices*, Madrid 2000, pág. 311 (CAMA/9/7962/18 (1-5). Esas fotografías se conservan con las siglas CAMA/9/7962/18 (6)-CAMA/9/7962/18 (13) en el Departamento de Cartografía y Bellas Artes de la Real Academia de la Historia (*Vid.*, MAIER ALLENDE, Jorge*: Comisión de Antigüedades de la Real Academia*

Con esas fotos el académico de origen malagueño Manuel Oliver Hurtado emitió un informe, fechado en Madrid el 31 de marzo de 1882, sobre estas esculturas[115]. En ese informe Oliver indica que dio "el número III" a la foto en la que aparecía "la columna miliaria" llevada a la Concepción desde la derruida casa de los Torres[116]. La que marcó "con el número IV" correspondía a aquella otra en la que se veía el pie colosal descubierto no hacía mucho en la misma casa de aquella de la plazuela del Toril en Málaga y pieza sobre la que escribió: "un pie gigantesco, como que mide 83 centímetros de largo por 39 de ancho, su talón 25, su empeine 99 en circuito y su suela 5 de alto. Un eruditísimo compañero nuestro de Academia, cuya competencia superior en materias artísticas y arqueológicas nadie puede menos de reconocer con singular complacencia, a ruegos del que esto escribe se ha servido comunicar por su conducto al donante las siguientes observaciones, que con permiso de ambos me atrevo a reproducir, seguro de satisfacer con ellas de la mejor manera posible, los deseos de nuestra docta corporación, significados por su digno Presidente: *«El pie colosal de mármol blanco existente en la quinta de Concepción del Sr. Loring, y cuya fotografía ha remitido a la Academia de la Historia (juntamente con las de algunos interesantísimos fragmentos de estatuas y bajo-relieves) el Sr. Guillén Robles, abre campo a varias conjeturas de interés arqueológico. Ofrécese como primera consideración, que la estatua colosal (de que este pie procede probablemente) no fue obra de la buena época de la escultura antigua. La fotografía no consiente emitir juicio seguro acerca de su forma; pero por lo que de esto se colige, aparece evidente que la estatua fue obra de cincel bastardo. Los dedos de este pie se marcan de un modo poco correcto en el calceus o borceguí que le cubre; y por otra parte el adorno de ramaje que este calzado*

de la Historia. Documentación general. Catálogo e índices, Madrid 2002, págs. 114-115). La foto del miliario de la plazuela del Toril y la del pie escultórico hallado en aquél mismo lugar son las nos. BAVIi72 y BAVIi71(MAIER ALLENDE, Jorge: *op. cit.*, pág. 115: CAMA/9/7962/18 (9), CAMA/9/7962/18 (8). De estas piezas también existen otra serie de fotografías -de las que se desconoce si son obra de J. Osés o de otro de los varios fotógrafos que por aquellos años trabajaban en Málaga- y son parte de las del legado Silvela que posee el Archivo del Patronato Botánico Municipal de Málaga en el jardín de la Concepción (GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *La Concepción testigo del tiempo*, Málaga 2003, págs. 39, 71 ss.). Una de esas fotos muestra al pie colosal junto con una gran parte de esa colección de esculturas colocadas en el intercolumnio del templete dórico del museo de los Loring (GARCÍA GÓMEZ, Francisco: *op. cit.*, pág. 37; RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro: "Sobre algunas esculturas romanas del antiguo museo de los marqueses de Casa-Loring en Málaga", en *V Reunión sobre Escultura Romana en Hispania.* Preactas, Murcia, 2005, pág. 103; ID., "Consideraciones sobre el programa escultórico de la villa romana de Churriana (Málaga)", en LA ROCCA, Eugenio-LEÓN, Pilar-PARISI, Carlo E. (Eds.): *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich. Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. Supplementi*, 18, Roma, 2008, pág. 382, fig. 3).

115 OLIVER HURTADO, Manuel: "Informes. II. Noticia de algunos restos escultóricos de la época romana", *Boletíb de la Real Academia de la Historia* nº 2, 1882, págs. 150-160.

116 OLIVER HURTADO, Manuel: *op. cit.*, pág. 154.

ofrece acusa al primer golpe de vista una derivación enteramente oriental, y aun del Bajo Imperio. Son folias bizantinas, a no dudarlo, los que constituyen ese ramaje. Semejante adorno es completamente extraño al arte romano del buen tiempo; y de consiguiente hay cierto fundamento a conjeturar si podría ese pie haber pertenecido a la estatua de algún patricio insigne, de los que habían ejercido magistratura, y que tenían, por lo tanto, el derecho de calzar el mulleus o botin, ya rojo, ya color de violeta, erigida en la costa bética, el siglo en que los imperiales bizantinos estuvieron apoderados de ella. Considerado después ese calzado en sí mismo, se ve claramente, mas que lo que es, lo que no es. No es la crépida, ni la solea, ni el sandalium, ni la baxa, ni las sculponeae, ni el diabatrhum, ni la carbatina, ni el endromis; que estos diferentes calzados dejaban todos descubierta una parte del pie. No es tampoco el socus, ni las gallicae o zapatos galos, porque el calzado de esta especie no cubría el tobillo, y el de nuestro pie colosal le cubre. Podrá dudarse si éste es el phaecascium o zapato blanco de los sacerdotes de Grecia y Alejandría; y aun podría ser verosímil, dado el saliente que se percibe en la caña del pie, resto probable de un pantalón al uso persa y de otras regiones orientales, que el calzado que nos ocupa fuese un cothurno o una zancha, botín alto que llevaban bajo los pantalones, en aquellos países. Si esta conjetura pareciese aceptable, lo mismo que la zancha podría aspirar a hallarse representado en el gigantesco pie que tenemos a la vista, el pero, calzado elegante, alto como el cothurno, y el αρβυλη *o medio botín, que remataba en la caña del pie, cubriendo el tobillo. Estos breves apuntes ofrece a la consideración del señor D. Francisco Guillén Robles, su afectísimo amigo. P. de Madrazo. Madrid, 23 de Febrero 1882».*

Por nuestra parte nos decidimos a aceptar como lo mas probable la última conjetura de nuestro muy querido e ilustrado compañero, y habiéndonos advertido posteriormente el Sr. Guillén de que este pie colosal no muestra señal en su planta de haber estado adherido a ninguna parte, cosa absolutamente precisa para sostener una estatua, mucho mas siendo de las proporciones que deben suponérsele, dudamos si admitir la opinión del Sr. Berlanga, quien cree fuese un pie votivo, e indudablemente romano, pero posterior a la época de los Antoninos. En nuestro concepto pudiera considerársele de mas bajo tiempo, partiendo en descenso del imperio de Alejandro Severo, cuando menos hasta Diocleciano, en cuyo espacio dominó mucho en Occidente el gusto y afición a los adornos orientales, a causa de las continuas guerras con Partos, Dacios, Persas, Armenios y demás pueblos de aquellas regiones, como sus tipos se procuraban representar en los arcos de triunfo, a la vez de introducirse sus ritos, divinidades y sacerdotes entre los ya infinitos del culto pagano. También pudiera suponerse que el coloso no se hallase colocado precisamente de pie derecho, descansando sobre ambas plantas, sino que estuviese sentado; de modo que el resto hoy descubierto se encontrase adherido á la pierna, y ésta descansada, o tal vez unida



25. Pie esculturado monumental que fue trasladado desde Écija a la casa malagueña de la familia Torres.

con el sitial, cuyo supuesto hace mas natural el desprendimiento de aquél, y verosímil el que aparezca aislado, sin indicio de unión por la parte inferior, pero sí por la superior o garganta del pié”[117].

En el catálogo que en 1903 dedicó Manuel Rodríguez de Berlanga a las piezas de la colección de sus hermanos políticos los marqueses de Casa-Loring, de la que este pie esculturado formaba parte [**Fig. 25**], este investigador dejó escrito: “Pie de mármol blanco, que corresponde a la pierna izquierda, teniendo de largo desde el talón hasta el extremo del dedo grueso 85 centímetros, y 50 de alto desde el mismo talón hasta más arriba del tobillo. Está calzado con una especie de bota baja, que deja al descubierto los dedos, subiendo luego hasta el arranque de la pierna, donde se detiene formando un royo saliente, que rodea toda la caña de la mencionada pierna. La pala del dicho calzado está adornada con profusión de dibujos, que la cubren en totalidad. Semejante pie en tal manera esculpido se ajusta en sus detalles a la forma conocida de muchos, que se ven en estatuas imperiales, como la de un César y un Augusto del Museo Capitolino, la de un Tiberio del de Madrid, la de un Vitelio del Borbónico y la de un Marco Aurelio del Louvre, entre otros que sería ocioso recordar[118].

Berlanga afirmó que este pie esculturado “no pudo pertenecer a estatua alguna, porque no conserva ni la menor huella visible de los diversos sitios por donde debió estar unido a la pierna de la escultura iconográfica, si lo fue, a la que se supone debió ir unido. Al contrario el tal pie aparece perfectamente pulimentado en toda su superficie, por debajo de la suela, alrededor del tobillo y en el corte de la parte superior donde termina el calzado. Afirmar que se presentó suelto al final de la pierna, que debía completar, habiéndolo dejado sin grapa alguna de metal que lo sujetara, expuesto a que cualquier incidente lo removiese del lugar que debía ocupar, es tan cándido como inverosímil. Además dada su longitud de 85 centímetros la estatua a

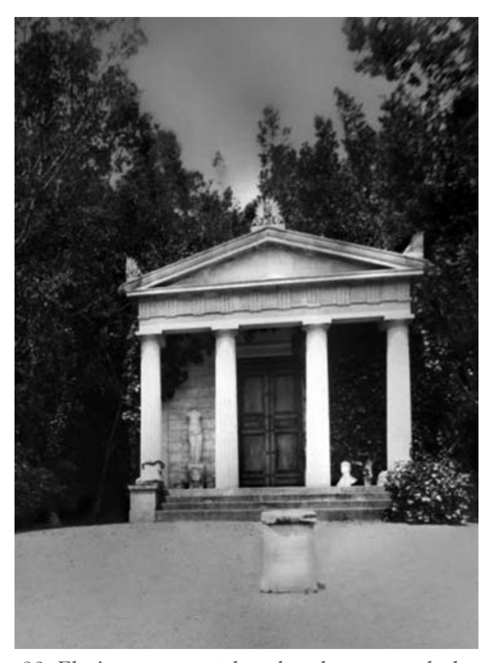
[117] OLIVER HURTADO, Manuel: *op. cit.*, págs. 154-157.
[118] RODRÍGUEZ DE BERLANGA, Manuel: *Catálogo del Museo …*, págs. 91-92, lám. XX.

que perteneciera debería haber tenido de alto cerca de seis metros, por cuyo colosal tamaño no hubiera sido cosa fácil trasladarla de un lugar a otro, habiendo persistido hasta que fue destruida en el lugar en que había sido erigida. Ahora bien, el pie indicado se encontró a algunos metros de profundidad por debajo del lugar que ocupó la columna la columna miliaria de Caracalla en la que fue plazuela del Toril., cuyo perímetro está hoy ocupado por unas casas de construcción modernísima. Para levantar estos edificios abriéronse numerosas zanjas profundas, que se llenaron con la ancha zarpa de los cimientos de los muros de las indicadas fincas. Si la tal estatua colosal hubiese existido allí donde apareció el pie de seguro que se hubiera tropezado en aquel movimiento del terreno con algunos otros fragmentos estatuarios como la cabeza, un brazo y hasta el busto mismo, y sin embargo nada se encontró mas que el ya indicado trozo esculturario. Para mi es indudable que este es un pie votivo consagrado en algún templo que hubiese existido próximo al lugar del hallazgo, *pro itu et reditu* (Suet., *vit. Tib*., 38) de algún emperador o quizás de hasta un particular cualquiera (Cic., *Ep. Ad Attic*., XV 5), hoy desconocido si bien la riqueza misma del calzado parece indicar un soberano, acaso del siglo III"[119].

Este mismo investigador señalaba que la escultura se encontró en la "Plazuela del Toril, hoy ocupada casi en su totalidad por algunas casas modernas de la nueva via de Nicasio Calle". Este pie colosal de mármol blanco encontrado abriendo los cimientos de la casa que se denomina de Nicasio Calle, que ocupa casi todo el espacio de la que fue Plazuela del Toril, habiendo aparecido a pocos metros de profundidad del sitio en que estuvo colocada la piedra miliaria del 214 de J. C. Dicho pie existe hoy en La Concepción siendo no pocos los que pretenden que perteneció a una estatua de cerca de siete varas, opinión que no puedo compartir, tanto porque ni en la planta del pie, ni en el talón presenta señal alguna por la que se colija que estuvo sujeto al pavimento o a un muro, cuanto porque tampoco se ve en la parte superior de la cuña del pie huella de haber estado encajado en estatua alguna, apareciendo lisa y perfectamente pulimentada, teniendo todo el carácter de un pie votivo"[120].

El pie monumental cuando pasó de la propiedad de Eduardo J. Navarro a la de Jorge Loring ingresó en la colección de antigüedades que este poseía en la finca de La Concepción y fue colocado ante el edificio dórico del museo. Se ubicó en momentos diversos en una u otra de las antas del templete, tanto en la época en que aquella colección arqueológica fue propiedad de los Loring-Heredia [**Fig. 26**], como cuando, a partir de 1911, la finca y con ella el Museo Loringiano pasaron a

[119] RODRÍGUEZ DE BERLANGA, Manuel: *op. cit*…, págs. 91-92.
[120] RODRÍGUEZ DE BERLANGA, Manuel: *op. cit.*…, págs. 164-165.



26. El pie monumental colocado en una de las antas del templete dórico del museo arqueológico de la familia Loring-Heredia en la finca de La Concepción de Málaga.

propiedad de la familia vasca Echevarría Azcárate-Echevarrieta Maruri. A fines de los años treinta del siglo XX la escultura de este pie junto a un numeroso lote de piezas de aquellos fondos arqueológicos fueron llevados al edificio de la antigua Alcazaba musulmana recién restaurada, incorporándose al Museo Arqueológico Provincial de Málaga, que fue creado el año 1947 y que se instaló en varias de las salas de la zona palaciega de aquél monumento medieval[121]. Allí ha permanecido expuesto -primero al aire libre [**Fig. 27**] y luego en una de las salas-[122] hasta 1996, año en que las obras de rehabilitación emprendidas en el edificio medieval obligaron al desalojo de las colecciones que aún están a la espera de su próxima colocación en el nuevo museo que se va a instalar en el edificio neoclásico de la Aduana.

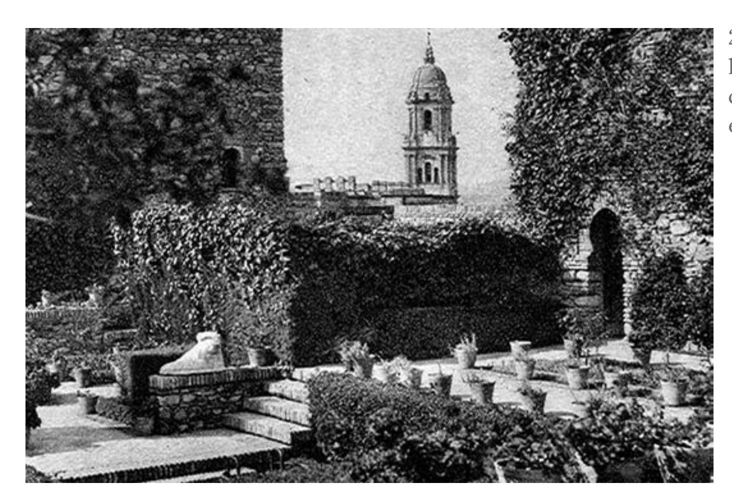
A poco de ser ingresado en el museo de la Alcazaba estudió este pie colosal el Profesor García y Bellido quien rechazó que hubiera sido parte de una estatua imperial, creyéndolo, primero y en línea con lo escrito por Rodríguez de Berlanga, una pieza votiva[123], en concreto un exvoto *pro itu et reditu*[124], aunque, mas tarde, lo em-

[121] RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro: "De Córdoba a Málaga: Avatares de la colección arqueológica de Villacevallos", en BELTRÁN FORTES, José-LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón (Eds.): *El Museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Universidad de Málaga-Real Academia de la Historia, Málaga-Madrid, 2003, págs. 337-359; ID.: "Las esculturas romanas del Museo Loringiano de Málaga. Historia de la colección", en NOGUERA, José Miguel-CONDE GUERRI, Elena (Eds.), *Escultura romana en Hispania*. 5, Murcia, 2008, págs. 565-642

[122] BAENA DEL ALCÁZAR, Luis: *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga*, Málaga, 1984, págs. 86-90, lám. 18; RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro: "Representaciones de pies en el arte antiguo de los territorios malacitanos", *Baetica*, 10, 1987, págs. 207-209, láms. VIII-IX.

[123] GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, pág. 414, nº 415, lám. 295.

[124] También ha considerado a este "Kolossaler Fuß" del Museo de Málaga como un pie votivo: FRANZ, Angelika: *Marmorplastik der römischen Kaiserzeit in der Provinz Baetica*, Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg, Hamburg , 2001.



27. El pie astigitano que fue de las colecciones Torres y Loring colocado, tras la guerra civil, en la Alcazaba de Málaga.

parentó, aunque con ciertas dudas, con una serie de piezas de este tipo que se relacionan con los cultos de Serapis, al igual que lo hiciera con otra pieza de Pax Iulia (Beja, Portugal). El ejemplar portugués, sin embargo, se trata del pie de una estatua y, por lo tanto, hay que descartar su clasificación como pieza votiva[125]. En el libro que en 1967 (quinto volumen de la colección dedicada en Leiden a los «Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain») dedicó García y Bellido a estudiar todos los testimonios hispanos sobre las religiones mistéricas, este investigador recogió de nuevo, junto al otro pie de Beja, la pieza del Museo de Málaga[126]. Como uno de estos pies serapeos se ha considerado también un ejemplar de *Conimbriga* en Portugal[127]. Asimismo, otro pie de tamaño colosal calzado con sandalia y que podría relacionarse con el culto de Serapis (o puede que con el de Isis)[128] parece que se halló en *Tarraco* y se conservó en Barcelona hasta un momento impreciso del siglo XIX en que se le pierde la pista[129]. El carácter de pie serapeo que se ha

[125] GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: "El culto a Serapis en la Península Ibérica", *Boletín Real Academia de la Historia* nº 139, 1956, págs. 350 s., lám. XIII b.
[126] GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Les religions orientales dans l'Espagne romaine,* EPRO 5, Leiden, 1967, págs. 138-139, nº 13 a (Málaga) b (Beja).
[127] SOUSA PEREIRA, I.: "Um testemunho de culto de Serápis em Conimbriga?", en *Actas do II Congresso Nacional de Arqueologia. Coimbra*, I, Coimbra, 1971, págs. 361-364; ALVAR, Jaime-MUÑÍZ, Elena: "Les cultes égyptiens dans les provinces romaines d´Hispanie", en BRICAULT, L. (Ed.) : *Isis en Occident. Actes du Iieme. Colloque international sur les études isiaques. Lyon III, 16-17 mai 2002*, Leiden, 2002, pág. 93, nota 80.
[128] CIL II 4080.
[129] BALIL, Alberto: "Esculturas romanas de la Peninsula Ibérica (VII)", *Boletín Seminaro de Arte y Arqueología*, nº 51, Valladolid, 1985, págs. 198 s., nº 150.

venido dando por algunos investigadores a la escultura astigitna del museo de Málaga[130], no es cosa aceptada unánimemente. En el comentario que J. Leclant y G. Clerc hicieron del libro de García y Bellido que acabamos de mencionar[131], estos investigadores dudaron del carácter de pie serapeo de nuestro ejemplar: "Il est difficile de préciser si tel es le cas du pied votiv de Málaga, ou de celui de Beja"[132]. Del mismo modo no aparece incluido en el elenco que han hecho otros autores de las piezas hispanas de época romana referidas a Serapis[133]. Sobre la clasificación de este ejemplar del Museo Arqueológico de Málaga como un probable exvoto de viajero[134] o como pieza de carácter votivo relacionable con los cultos serapeos[135], conviene tener en cuenta que las representaciones de pies referidos a esta deidad de Alejandría suele la mayoría ser de un tamaño considerable (como lo es nuestro caso) y aquellos normalmente van sobremontados con un busto del dios, cuya cabeza barbada se remata con un modio, como símbolo de sus misterios y de la abundancia que aquella deidad propiciaba[136], y al modo del que lleva la cabeza de la conocida estatua entronizada y acompañada de Cerbero creada por el escultor Briaxis para representar a este dios Serapis[137]. Los primeros de estos pies esculturados que dieron forma al tipo lógicamente debieron ser obras del artesanado de Alejandría, al igual que las

[130] GONZÄLEZ WAGNER, Carlos-ALVAR, Jaime: "El culto de Serapis en Hispania", en *La religión romana en Hispania*, Madrid, 1981, págs. 327 s., nota 29.

[131] ALVAR, Jaime: "Cinco lustros de investigación sobre cultos orientales en la Península Ibérica", *Gerión* nº 11, Madrid, 1993, págs. 325 s., notas 41 s.

[132] LECLANT, Jeant-CLERC, Gisèle : *Inventaire bibliographique des Isiaca: Répertoire analytique des travaux relatifs à la diffusion des cultes isiaques 1940-1969*, EPRO 18, Leiden, 1972-1991, pág. 52, nº 458.

[133] KATER-SIBBES, G. J. F.: *Preliminary catalogue of Sarapis monuments*, EPRO 36, Leiden, 1973, págs. 146-149, nos. 784-799.

[134] GUARDUCCI, Margherita: "Le impronte del Quo Vadis e monumenti afíni figurati ed epigrafici", *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, vol. XIX, Roma, 1942-43, págs. 305-344; MANGANARO, Giacomo: "Peregrinazioni epigrafiche, I. Nuove dediche con impronte di piedi alle divinità Egizie", *Archeologia Classica* nº 16, Roma, 1964, págs. 292 s., láms. LXIX-LXX; CASTIGLIONE, L.: "Tables votives à emprientes de pied dans les temples d'Egypte", *Acta orientalia Academiae scientiarum Hungaricae* nº 20/2, Budapest, 1967, págs. 239-252; ID., "Vestigia", *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 22, Budapest, 1970, págs. 95-132.

[135] DOW, Sterling-UPSON, Frieda S.: "The Foot of Sarapis", Hesperia nº 13, American School of Classical Studies at Athens, 1944, págs. 58-77; CASTIGLIONE, L.: Zur Frage der Serapis-Füße", *Zeitschrift für agyptische Sprache und Altertumskunde* nº 97, Leipzig,1971, págs. 30-43; DUNAND, Francoise: s. v. "Agathodaimon", en *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, vol. I/2, 1981, pág. 279 s., nos. 19, 38, 39.

[136] CLERC, Gisèle-LECLANT, Jeant: s. v. "Sarapis", en *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, vol. VII-1, 1994, págs. 666-667; vol.VII-2, 1994, págs. 504-518.

[137] PICARD, Charles: *Manuel d´Archéologie grecque. La sculpture*, IV-2, Paris, 1963, págs. 871-896; CASTIGLIONE, L.: *Le statue de culte hellenistique du Sérapeion d´Alexandrie*, en *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* nº 12,1958, págs. 11-39.

otras estatuas y representaciones varias del dios[138], entre ellas algunas poco comunes[139]. Como un exvoto y ejemplo de esos pies colosales se viene considerando un ejemplar de pie desnudo y trabajado en pórfido rojo, que procede de Egipto y que se viene fechando hacia el siglo III d.C. Estuvo antes en Newcastle en el Institute of the History of Medicine and Shefton Museum y ahora se expone en el Victoria and Albert Museum[140]. Un pie desnudo con una inscripción imperial de hacia 209-211 d.C. y que se ha clasificado como uno de estos pies serapeos se encontró en Thamugadi[141]. Pies desnudos semejantes a estos son los que se reproducen con un busto de Serapis en su parte superior en algunos reversos de dracmas acuñadas en la ceca de Alejandría durante los reinados de Antonino Pío (139/140 d.C.) y de Marco Aurelio[142]. Alguna vez estas representaciones de pies también están dedicados a los cultos de su *paredros*[143], la diosa Isis[144], divinidad ésta a la que muy comúnmente se le suelen dedicar lápidas con *plantae pedis*. En la Bética hay buenos ejemplos de ellas como las halladas en los *isea* de *Baelo Claudia* y del teatro de *Italica*, ciudad antigua esta última de cuyo anfiteatro procede un conjunto bastante numeroso de estos *vestigia* aunque sus textos son dedicaciones a Némesis y a Caelestis[145]. Sobre el signifi-

---

[138] ADRIANI, Achille: *Repertorio d´arte dell´Egito greco-romano*, ser. A, II, Palermo, 1961, págs. 50 s., nos. 186-192, figs. 287-295; CLERC, Gisèle-LECLANT, Jeant: s. v. "Sarapis", nos. 13, 107, 108, 127, 167, 200-207; SANTORO L´HOIR, Francesca: "Three Sandaled Footlamps. Their apothropaic potentiality in the Cult of Serapis", *Archäologischer Anzeiger*, Deutsches Archäologisches Institut nº 131, Berlín, 1983, págs. 225-237.

[139] TRAN TAM TINH, V.: *Etat des études iconographiques relatives à Isis, Sarapis et Sunnaoi Theoi*, en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/17-3, Berlín-Nueva York, W. de Gruyter, 1989, págs. 1710-1738.

[140] Otro de estos pies desnudos rematado con un busto de Serapis es el ejemplar de los Uffizi de Florencia. *Vid*., DOW, Sterling-UPSON, Frieda S.: *op. cit*., pág. 72, nº 4, fig. 10; CASTIGLIONE, L.: Zur Frage der Serapis-Füße"…, pág. 35, nº 5.

[141] LE GLAY, Marcel: "Un pied de Sarapis à Timgad", en *Hommages à Maarten J. Vermaseren*, EPRO 68/II, Leiden,,1978, págs.,573-589, láms. CXXX-CXXXII; LAPORTE, Jean Pierre : "Isiaca d´Algerie (Maurétanie, Numidie et partie de la Proconculaire)", en BRICAULT, Laurent (Ed.) : *Isis en Occident. Actes du IIeme. Colloque international sur les Études Isiaques*, Leide, 2004, págs. 312 s., fig. 28.

[142] POOLE, Reginald Stuart: A Reginald Stuart Poole, *A Catalogue of Greek Coins in the British Museum. Catalogue of the Coins of Alexandria and the Nomes*, Londres, 1892, pág. 144, nos. 1208-1210, lám. XIV; DATTARI, Giovanni, *Monete Imperiali Grec. Numi Augg. Alexandrini*, El Cairo, 1901, nos. 3510, 3515, lám. 22; G. Clerc, J. Leclant, «Sarapis », pág. 677, nº 107.

[143] TRAN TAM TINH, V.: s. v. "Isis", en *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, vol. V/1, 1990, págs. 761-796; WITT, R. E.: *Isis in the Graeco-Roman World*, Nueva York, 1974, págs. 123 ss.

[144] ADRIANI, Achille:*op. cit*., pág. 51, nos. 188 y 190, láms. 87, 292 y 88, 294; LE GLAY, Marcel: *op. cit*., págs. 577 s., nos. 14 s.; TRAN TAM TINH, V.: s. v. "Isis", pág. 789, nº 353; GERSHT, R.: "Representations of Deities an the Cults of Caesarea", en RABAN, A.- HOLUM, K. G. (Eds.): *Caesarea Maritima. A retrospective after two millennia*, Leiden, 1996, págs. 310 s., figs. 5 (pie de Isis); 6 (pie de Serapis).

[145] CANTO DE GREGORIO, Alicia: "Les plaques votives avec plantae pedum d'Italica: Un essai d'interprétation", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* nº 54, Köln, 1984, vol. 54, 1984, págs. 183-194; BELTRÁN FORTES, José: "Los devotos de Némesis en el ámbito del anfiteatro hispanorromano", *Arys. Antigüedad, religiones y socie-*

cado de las esculturas monumentales de pies se han supuesto que son una referencia a la epifanía del dios y a la prosperidad que su presencia produce. En ese sentido se ha aducido la noticia trasmitida por Herodoto sobre el culto que se dedicaba a una divinidad, que el autor griego identificaba con Perseo, en un templo en la ciudad de Chemmis, cerca de Neapolis en el distrito de Tebas, lugar donde "algunas veces aparece una sandalia de las que calza el semidios, no de un tamaño cualquiera, sino de dos codos, y cuya aparición es siempre un presagio de prosperidad y la promesa de un año de abundancia en todo Egipto, según ellos entienden" (*Hist.*, II, 91). Otra interpretación que se viene dando a estas esculturas es el de relacionarlas con las creencias antiguas en el valor mágico y el poder curativo de ese tipo de pies divinos. Con esta versión se suele relacionar el episodio sucedido en Alejandría en el verano del año 69, del que dan noticia Suetonio (*Vesp.*, 6-7) y Tácito (*Hist.*, IV, 81-82)[146], en torno a una milagrosa curación que se produjo tras la visita de Vespasiano al Serapeum cuando a la salida del templo el emperador rozó con su pie la mano de un enfermo[147]. La tradición del pie que representaba al dios puede proceder de Sínope, un santuario en el que en época ptolemaica tuvo una enorme aceptación una monumental estatua de culto de Serapis de la que los fieles solían adorar principalmente el pie. Puede que del santuario de Sínope, cuyas monedas reproducen ese pie serapeo, se extendiera este modo de veneración al dios hasta otros lugares de Egipto y del resto del mundo grecorromano[148]. Ya en sus primeros estudios sobre el tema, García y Bellido llamó la atención con respecto a la clasificación del pie de Málaga como ejemplar votivo del culto de Serapis que éste carece en su decoración de signos alusivos al culto de la deidad alejandrina, cosa corriente en otros ejemplares de ese tipo de piezas arqueológicas[149], aunque también hacía notar que "no todos los pies estarían forzosamente adornados con signos serápeos y algunos como éste pu-

dades, 4, Huelva, 2001, págs. 197-210; BELTRÁN FORTES, José-RODRÍGUEZ HIDALGO, José Manuel: *Itálica. Espacios de culto en el anfiteatro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004; BELTRÁN FORTES, José: "Cultos orientales en la Baetica romana. Del coleccionismo a la Arqueología" en PALMA VENETUCCI, Beatrice (Ed.): *Culti orientali* a Roma. *Tra scavo e collezionismo*, Roma, 2008, págs. 248-272.

[146] HORNBOSTEL, W.: *Sarapis. Studien zur Überlieferungs geschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes*, EPRO 32, Leiden, 1973, págs. 371-374; CLERC, Gisèle-LECLANT, Jeant: s. v. "Sarapis", pág. 691.

[147] HEINRICHS, H.: "Vespasian´s visit to Alexandria", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* nº 3, Köln,1968, págs. 68-71.

[148] GUARDUCCI, Margheritta: *op.cit.,* págs. 323 ss.

[149] Buenos ejemplos de la abundante decoración alusiva a Egipto y a las divinidades alejandrinas que suelen llevar algunos de estos pies se encuentran en los relieves que decoran un ejemplar procedente del Augusteum de Alejandría (DOW, Sterling-UPSON, Frieda S.:*op. cit.*, págs. 60-64, figs. 1-3) y otro de Atenas (DOW, Sterling-UPSON, Frieda S.:*op. cit.*, págs. 65-70, figs. 5-7).

dieran haberlos tenido encima"[150]. Este investigador se fijó igualmente en que "tous les pieds de ce genre représentent un pied droit et qu´il n´en est pas ainsi dans le cas qui nous occupe. Nous ne savons pas jusqu´à quel point cette divergente peut oui ou non être pertinente"[151]. En este sentido debe recordarse que también, como en el caso del de Málaga, es un pie izquierdo el colosal calzado de sandalia que se encuentra en Roma en la Via del Pie' di Marmo[152], calle a la que da nombre y lugar que coincide con la zona en la que se quiere reconocer el Serapeum dentro del complejo del Iseo Campense que estaba precisamente en ese espacio urbano de Roma en el área comprendida entre el Collegio Romano y la iglesia de Santa María sopra Minerva[153]. Este enorme pie escultórico de mármol blanco parece que fue colocado en 1878 en el lugar donde ahora está, aunque su actual ubicación no queda muy lejana de donde debió ser hallado[154]. De este templo de Isis y Serapis proceden otras estatuas, entre ellas la de un babuino (ahora en el Museo Gregoriano Egizio)[155], de cuyo nombre popular ("macacco") procede la abrevitura de donde toma nombre la iglesia de San Estefano "dell Cacco" y la calle donde esa iglesia está. Otra escultura hallada allí es la popular y conocidísima "statua parlante" a la que se dio el nombre de "Madama Lucrezia" que está colocada en Piazza di San Marco, en la esquina de la Iglesia de San Marcos en el Palazzo Venezia y que es, sin duda, una representación de época domicianea de Isis o, al menos, de una figura isiaca, como lo demuestra el característico nudo del vestido colocado en el centro de su pecho[156]. Entre las otras varias esculturas egipcias o egiptizantes que proceden de aquí figuran las muy cono-

[150] GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: "El culto a Serapis…", pág. 351.
[151] GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Les religions orientales…*, pág. 139.
[152] MATZ, Friedrich-von DUHN, Friedrich: *Antike Bildwerke in Rom*, I, Leipzig, 1881, págs. 459-460; MALAISE, Michel : *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie*, EPRO 21, Leiden 1972, págs. 194-195, nº 351.
[153] LEMBKE, K.: *Das Iseum Campense in Rom. Eine Studie über den Isiskult unter Domitian*, Heidelberg, 1994; SIST, Loredana:"L'Iseo-Serapeo Campense", en ARSLAM, E. A.: *Iside. Il mito, il mistero, la magia. Ausstellungskatalog*, Milán, 1997, págs. 297-305; ENSOLI, Serena: "L´Iseo e Serapeo del Campo Marzio con Domiziano, Adriano e i Severi: L´assetto monumentale e il culto legato con l´ideologia e la politica imperiali", en BONACASA, N.-NARO, M. C.-PORTALE, E. C.-TULLIO, A.: *L´Egitto in Italia. Dall' antichità al medioevo. Atti del III congresso internazionale italo-egiziano. Roma-Pompei 1995*, Roma, 1998, págs. 407-438; ENSOLI, Serena: "I santuari isiaci a Roma e i contesti non cultuali: religione pubblica, devozioni private e impiego ideologico del culto", in *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, págs. 306-321; ALFANO, C.: "L'Iseo Campense in Roma. Relazione preliminare sui nuovi ritrovamenti", en *L'Egitto in Italia... cit.,* págs. 177-206.
[154] GATTI, G.: *Topografia dell´Iseo Campense*, en *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, vol. 20, 1943-1944, págs. 117-163; PLATNER, Samuel Ball- ASHBY, Thomas: *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Roma, 1965, págs. 283-285; COARELLI, Filippo: s. v. "Iseum et Serapeum in Campo Martio; Isis Campense", en STEINBY, E. M.: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. 3, Roma, 1996, págs. 107-109.
[155] MALAISE, Michel : *Inventaire...*, pág. 193, nº 345.
[156] MALAISE, Michel : *Inventaire...*, pág. 202, nº 384.

cidas del Tíber del Louvre[157], la del Nilo del Vaticano [158], y una estatua colosal de Oceanos[159]. El gran pie de mármol del Iseo y Serapeo que se alzaba en el Campo Marzio mas que un fragmento de estatua colosal de pie o sedente y posible acrolito de culto[160], podría considerarse mejor como una pieza votiva del tipo de las que venimos comentando. Así lo creyó Castagnoli que veía en este pie el representado sobre un altar ante el templo de la Fortuna Redux, cercano al Iseo Campense que se reproduce en una escena de *adventus* en el reverso de un medallón de Marco Aurelio[161]. Por el tipo de sandalia que calza, Dow emparentó esta pieza con otro pie de una estatua acrolítica encontrado cerca de las termas de Caracalla, frente a S. Cesareo, y que se ha identificado con la Isis Athenodia de la que hablan algunas fuentes[162], por lo que creyó al ejemplar de la Via del Pie' di Marmo un pie votivo de la diosa Isis[163]; Guarducci, por el contrario, lo consideró uno de estos pies de los cultos de Serapis[164], grupo al que pudo pertenecer de igual modo otro ejemplar romano de Porta Pía[165].

Por dilucidar queda que tipo de calzado es el representado en esta escultura. Ya hemos visto las discusiones suscitadas sobre el tema como la opinión que expresara Madrazo o la de Rodríguez de Berlanga que lo creyó un *endromís*, lo que no puede ser porque ese tipo de calzado dejaba los dedos al descubierto y nuestro ejemplar, aunque los muestra bien individualizados y marcados, los lleva cubiertos por el fino cuero que formaba aquél zapato dejando ver bien en la parte que cubre los dedos la decoración de roleos vegetales en relieve que decora abundantemente esta pieza. Sobre ello, García y Bellido señaló que la escultura del pie lo muestra "ricamente ornado con labores bordadas, compuestas principalmente de roleos y palmetas que simulan ser el calzado o bota baja con que se cubre el pie"[166]. Este calzado es un zapato cerrado, en forma de bota corta que encierra los tobillos y de cuya parte superior cae una piel de animal. Es un tipo de zapato de carácter militar, que

157 MALAISE, Michel : *Inventaire...*, pág. 194, nº 349.
158 MALAISE, Michel : *Inventaire...*, pág. 194, nº 348.
159 MALAISE, Michel : *Inventaire...*, pág. 194, nº 350.
160 COARELLI, Filippo: s. v. "Iseum et Serapeum, pág. 109.
161 CASTAGNOL, F.: "Osservazioni sul medaglio dell´adventus di Marco Aurelio", *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, nº 71, 1943-1945, págs. 137-140.
162 DOW, Sterling: "A fragment of a colossal acrolithic statue in the Conservatori", *American Journal of Archaeology* nº 48/3, Boston, 1944, págs. 240-250.
163 DOW, Sterling: "A fragment...", pág. 240, nota 1.
164 GUARDUCCI, Margheritta: *op.cit*., pág. 327.
165 CUMONT, Franz : *Catalogue des sculptures et inscriptions antiques des Musées Royaux du Cinquentenaire*, Bruselas, 1913, pág. 132, nº 112.
166 GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Esculturas romanas…*, pág. 414, nº 415.

posee una gruesa suela y que está abierto en el empeine, abertura que se cierra con un cuidado anudado de *corrigiae* entrelazadas y anudadas en el empeine. Es, pues, un tipo de *mulleus* como el que llevan las representaciones imperiales thoracatas y algunas divinidades, figuras mitológicas y personificaciones (Diana, Genios, Lares, Silvanus, Dionysos, Amazonas, Virtus…)[167]. Nuestra pieza se ha tenido acertadamente como obra del siglo II d.C.[168] y esta fecha la corroboran el tipo de decoración que llevan otras representaciones de calzados de esa cronología. Paralelo excelente lo encontramos en los pies de las dos colosales estatuas imperiales encontradas recientemente en Sagalassos, la actual Aglasun en la provincia de Burdur en el suroeste de Turquía. Los roleos vegetales que decoran el pie de Astigi del Museo de Málaga son muy parecidos en su tratamiento y disposición a los de esos pies de las dos estatuas acrolíticas -cuyo cuerpo estaba formado de un material distinto que no se ha conservado- que han sido halladas en el *frigidarium* de las termas de Salagassos durante las campañas de excavaciones de 2007 y 2008, respectivamente, por la misión arqueológica belga de la Katholieke Universiteit de Lovaina. Se ha calculado que esas estatuas militares que representaban a Adriano y a Marco Aurelio debieron tener entre 4 o 5 metros de altura. El pie de la estatua del Adriano, tallado en mármol blanco y con un tamaño similar a la pieza de Málaga (80 cms.), es una excelente prueba de la cronología adriano-antoniana que debe tener nuestro pie votivo. Que este tipo de calzado es compatible con representaciones de Serapis lo evidencia la decoración vegetal que lleva la sandalia que calza un pie serapeo hallado en Atenas y que también se decora con elementos egipcios y a la que ya nos hemos referido con anterioridad. Queda en pie la posibilidad de que esta pieza tenga que ver, como se supuso, con los cultos de Serapis y que debamos seguir teniéndola en cuenta entre los documentos de las religiones orientales de la Hispania romana de los que ahora contamos con bastantes novedades[169].

Que en el sitio donde se había encontrado esta pieza escultórica hubieran es-

[167] GOETTE, Hans Rupprecht: "Mulleus, embas, calceus. Ikonographische Studien zu römischem Schuhwerk", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* vol. 103, Berlín, 1988, págs. 401-423, 444-448, figs. 1 a-b-20 y 34.

[168] GARCÍA BELLIDO, Antonio: "El culto a Sárapis...", pág. 352.

[169] ALVAR EZQUERRA, Jaime: "Los cultos mistéricos en la Bética", en *Actas del I Congreso de Historia Antigua de Andalucía (Córdoba, 1988)*, Córdoba, 1993, págs. 225-236; BALIL, Alberto: "Los pseudo-isiaca del valle del Duero", *Numantia. Arqueología en Castilla y León* nº 2, Soria, 1986, págs. 257-260; RUÍZ DE ARBULO, Joaquín: "El santuario de Asklepios y las divinidades alejandrinas en la Neápolis de Ampurias (s. II-I a.C.). Nuevas hipótesis", *Verdolay* nº 7, Murcia, 1995, págs. 327-338; UROZ RODRÍGUEZ, Héctor: "Sobre la temprana aparición de los cultos de Isis, Serapis y Caelestis en Hispania", *Lucentum*, nº XXIII-XXIV, Alicante, 2004/2005, págs. 165-180.

tado también otras como la inscripción en griego y el miliario de Caracalla, se vino considerando como una prueba de que en esa zona debió estar el foro u otro lugar público importante de la Málaga romana[170]; sin embargo, no hace mucho se ha llamado la atención sobre la posibilidad de que este pie esculturado sea el mismo que el padre Martín de Roa nombra en el libro que, siete años después del que escribió sobre Málaga, dedicara al estudio de las antigüedades romanas de Astigi, la actual Écija[171]. La cita del P. Martín de Roa parece, efectivamente, evidenciar que la escultura no es malagueña sino de procedencia astigitana[172], y que fue traída hasta aquí por un miembro de la familia Torres para formar parte de la colección de antigüedades que, como ya vimos antes, en esa casa de Málaga se debió formar a lo largo del siglo XVI ya que, a comienzos del XVII, en ella figuraban los materiales arqueológicos que antes se han descrito. En efecto, en el capítulo VII del libro I de esa obra de Martín de Roa [**Fig. 28**], en que trata "De la Antigüedad de Écija y sus fundadores", el jesuita escribe: "Mucha luz diera á lo que tratamos un coloso de notable grandeza semejante al del Sol en Rhodas, de quien solo ha quedado un pié, quebrado poco sobre el tobillo, que medida la planta de él hace media vara, y á proporción había de subir el cuerpo siete tantos: tres varas y media. Llevólo de Écija á Málaga en años pasados un caballero ciudadano de ella D. Luís de Torres, tan discreto como noble, y como tal aficionado estimador de la antigüedad, y se conserva en sus casas. La tradición es que esta piedra era basa de un ídolo, y así lo muestra el pie del coloso, sin sandalia, de las que vemos en otras estatuas; y lo mas cierto del Sol"[173].

Esta pieza es, sin duda, de todas las que formaron parte de la colección de los Torres[174] el mejor ejemplo de los intereses por el coleccionismo de antigüedades clá-

[170] BEJARANO ROBLES, Francisco: *Las calles de Málaga. De su historia y su ambiente*, Málaga, 2000, págs. 464-466.

[171] GOZALBES CRAVIOTO, Enrique: *El descubrimiento de la Historia Antigua en Andalucía*, Málaga, 2000, pág. 68.

[172] GOZALBES CRAVIOTO, Enrique: "El pie en mármol del Museo de Málaga y el Padre Martín de Roa", en WULFF ALONSO- Fernando- CHENOLL ALFARO, Rafael- PÉREZ LÓPEZ, Isabel (Eds.): *La tradición clásica…*, págs. 131-138.

[173] ROA, Martín de: *Sus Santos, su antigüedad eclesiástica y seglar*, Écija, MDCXXIX, pág.161. En posteriores ediciones: *Écija, sus santos y su antigüedad eclesiástica y seglar por el P. Martín de Roa de la Compañía de Jesús. Nueva edición copiada de la que en 1629 publicó su autor*, Écija, imprenta de Juan de los Reyes, 1890, pág. 72; ID., *Écija, sus santos y su antigüedad eclesiástica y seglar*, FREIRE GÁLVEZ, R. (Ed.), Écija, 2000-2001, págs. 55-56.

[174] De esta desconocida, hasta hace muy poco, colección de antigüedades dimos una primera noticia en 2006 en la reunión internacional sobre *Testimonianze di culti orientali tra scavo e collezionismo* que organizaron en Roma la Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" y el Istituto italiano di Studi Germanici. La ponencia se titulaba "Un aspecto de los cultos de Serapis en la Baetica. A propósito de un pie serapeo de la colección Loring de Málaga". *Cfr.* PALMA VENETUCCI, Beatrice: "Introduzione", en *Culti orientali tra scavo e collezionismo*, a cura di PALMA VENETUCCI, Beatrice, Roma, 2008, pág. 16. Posteriormente, he publicado un avance del tema en "Un pie escul-

sicas de esta familia y a cuyos afanes culturales dedicó grandes elogios el licenciado Gaspar de Tovar en su libro *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la santa iglesia de Málaga* (Málaga, Juan René, 1607)[175]. En esa afición coleccionista, sin duda, hubo de influir el ambiente humanista en el que se desenvolvieron algunos miembros de esa familia; unos, por su relación con la Escuela de Gramática de la iglesia colegial de Antequera, otros con la que existía en la catedral de Málaga[176]. Estos son los casos de Diego de Torres (c. 1520-1582), regidor de Málaga desde 1558, y Francisco de Torres (+1563), canónigo de la catedral de Málaga y arcediano de Vélez, hijos de Juan de Torres, el regidor del Concejo malagueño entre 1519 y 1561, y, especialmente, de su sobrino Francisco, que tuvo bastante relación con el antequerano Juan de Vilches[177]. Entre los Torres que aprendieron la lengua latina en torno a la Cátedra de Gramática de la catedral de Málaga, que dirigía el latinista Juan de Valencia[178], hay que considerar a Luís, el que será obispo de Monreale, así como a sus hermanos Alfonso (+1604), el deán de la catedral de Málaga, y Diego de Torres, regidor perpetuo de la ciudad[179]. Ese "S. Don Juan de Torres", a cuya casa malagueña se llevaron las inscripciones, como vimos mas arriba, o ese otro "don Alonso de Torres, caballero Regidor de Málaga onbre de mucha virtud i aficionado grandemente a descubrir i recoger antigüedades de que tenia llena su casa i las paredes de enfrente", deben ser, el primero, el hermano del arzobispo de Salerno, Luís de Torres, y el Alonso de Torres, el que fuera tesorero y



ECIJA
SVS SANTOS
SV ANTIGVEDAD
ECLESIASTICA
I SEGLAR.
POR EL P. MARTIN DE ROA
DE LA COMPAÑIA DE IESVS.
CON PRIVILEGIO,
EN SEVILLA POR MANVEL DE SANDE.
AÑO M.DC.XXIX.

28. Portada del libro del Padre Martín de Roa sobre la historia de Écija (1629).

turado del Museo Arqueológico de Málaga que se ha relacionado con el culto de Serapis", *Annali del Dipartimento di Storia. Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"* nº 5-6, Roma, 2009-2010, págs. 255-283.

175 GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen-SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *Arquitecturas literarias, metáforas edificada: Gaspar de Tovar y la imagen poética de la Catedral de Málaga*, Málaga, Fundación Málaga, 2007.

176 TALAVERA ESTESO, Francisco J.: "Algunos escritores neolatinos del entorno malagueño de los siglos XVI y XVII" en MAESTRE, J. M.-PASCUAL, J.: *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, I, 2, Cádiz, 1993, págs. 1065-1069.

177 TALAVERA ESTESO, F. J.: *El humanista Juan de Vilches su De uariis lusibus sylva*, Málaga, 1995, págs. 79-84, 471-507.

178 TALAVERA ESTESO, F. J.: *Juan de Valencia y sus Scholia in Andreae Alciati Emblemata. Introducción. Edición crítica, traducción española, notas e índices*, Málaga, 2001.

179 SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: *op. cit.*, págs. 165-169.

deán de la catedral de Málaga y hermano de Luís de Torres, el primero de los de esta familia que fue arzobispo de Monreale, aunque Vázquez Siruela le denomina como "caballero Regidor de Málaga" y no en sus cargos religiosos. A esos que se nombran en el manuscrito de Vázquez Siruela, debe sumarse el Luís de Torres que menciona Martín de Roa, como el que trajo el pie esculturado de Écija. En cuanto a quienes de ellos fueron los iniciadores de la colección arqueológica de su casa de Málaga en la Plazuela del Toril, no estamos en condiciones de saberlo. El Luís de Torres "aficionado estimador de la antigüedad" que trajo la pieza de Écija puede que sea el mismo Luís de Torres, arzobispo de Monreale entre 1573 y 1584[180], de quien constan esas aficiones como parece deducirse de lo que contó Pablo de Céspedes[181], el teórico del arte, humanista y pintor que estuvo en Roma varios años[182], de que ese Torres enviaba hasta su casa malagueña objetos artísticos desde Roma[183]; además, en concreto, consta su interés por el coleccionismo de antigüedades clásicas, de lo que es prueba el que en la primavera de 1570 regalara a Juan de Valencia, su maestro en la lengua latina con quien había estudiado en Málaga entre 1543 y 1550, quinientas monedas romanas[184]. Cabe pensar -aunque es algo que se desconoce en el estado actual de la cuestión- si este mismo Luís de Torres pudo ser iniciador de la colección que, mas adelante, tuvo la familia en Roma, colección que se uniría a la importantísima de los Lancellotti[185] cuando, en el siglo XVIII, una Torres contrajera matrimonio con un miembro de esa familia[186], motivo por el cual el palacio Torres de Piazza Navona pasó a poder de la familia Lancellotti. Si fue este Luís el que trajo el pie astigitano hasta aquí, con los datos que actualmente poseemos es algo que no se puede afirmar con rotundidad; quizá esa condición "de caballero ciudadano… tan discreto como noble" que Roa le aplica pueda relacionarlo con el Luís de Torres que fuera regidor de Málaga en los años de la epidemia de 1597-1600, hijo de Diego de Torres y sobrino del primer arzobispo de Monreale[187].

[180] SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: *op. cit.*, págs. 169-178.

[181] *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, 1604, fol. 297.

[182] RUBIO LAPAZ, J.: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993; DÍAZ CAYEROS, P.: "Pablo de Céspedes entre Italia y España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76, 2000, págs. 5-60.

[183] SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas nº 2, Madrid, 1933, pág. 14.

[184] TALAVERA ESTESO, Francisco J.: *Juan de Valencia...*, pág. 18; ID., "Escritores humanistas…", pág. 262.

[185] ANGUISOLA, A.: *Storia della collezione Lancellotti di scultura antica*, in BARBANERA, M.-FRECCERO, A.-ANGUISOLA, A. (Eds.): *Collezione di antichità di Palazzo Lancellotti ai Coronari: archeologia, architettura, restauro*, Roma 2008, págs. 48, 65, 69-72.

[186] CAVAZZINI, P.: *Palazzo Lancellotti ai Coronari*, Roma, 1998; AA. VV.: *Palazzo Braschi e il suo ambiente*, Roma, 1967, págs. 151-158.

[187] El *stemma* de la rama malagueña de la familia Torres se puede consultar en TALAVERA ESTESO, Francisco

Críticas a los eclesiásticos malagueños en la Égloga de Vilches

Francisco J. Talavera Esteso
Universidad de Málaga

Resumen: *Este trabajo analiza, en la Égloga que el humanista antequerano Juan de Vílches dedicó al obispo de Málaga Fray Bernardo Manrique, una actitud crítica hacia la ideología de algunos personajes de la familia Torres, que ocuparon importantes cargos eclesiásticos en Italia.*
Palabras clave: *Humanismo, estudios gramaticales, grupo poético antequerano, familia Torres.*

Abstract: *This work analyzes, in the Eclogue that Juan de Vilches, humanist of Antequera dedicated to the Bishop of Málaga Fray Bernardo Manrique, a critical attitude at about the ideology of some people of the Torres family, who held important church officials in Italy.*
Key words: *Humanism, grammatical studies, Antequera´s poetry group, Torres family.*

La Égloga de Vilches dedicada al obispo Bernardo Manrique[1] tiene claramente pasajes de crítica al poderoso estamento eclesiástico dentro del que vive el propio autor. Se puede afirmar incluso que la crítica de Vilches es dura. Y no es la suya una voz que se levanta solitaria, sino una proclama respaldada por toda una corriente de pensamiento y de actitudes que cerca estuvo de imponerse en toda su amplitud. Al parecer los poderes públicos veían con buenos ojos los cambios que esas actitudes podrían llevar consigo. No es, pues, difícil comprobar que esta crítica fuerte y personal contra ciertos personajes está presente en los versos de la Égloga. Menos evidente es precisar que esa crítica podía alcanzar a determinados miembros de la familia Torres. A esa concreción aspiran estas páginas. Pero los silencios interesados serán una barrera difícil de franquear para conseguir el dato o el texto definitivo. Además contra esta propuesta se levanta la objeción fácil de las excelentes relaciones que

[1] Ad reverendissimum eundemque illustrissimum d. d. f. Bernardum Manricum, episcopum malacitanm etc. cum primum urbem Antiquariam ingressus est, Aegloga (*Bernardina*, Sevilla, 1544, fols. 33v-42r)

ciertamente unieron al maestro de gramática de la Iglesia Colegial de Antequera y a dos miembros de esa influyente familia, Diego y Francisco de Torres. Éstos fueron discípulos predilectos y aventajados del maestro, recibieron atenciones especiales en los versos de la *Sylva* de Vilches, y a su vez ellos dedicaron versos laudatorios a la *Bernardina* del maestro antequerano[2]. Esta dificultad no es insalvable si se consideran las diferentes edades y significación social que tienen uno y otros en esa época. Los acontecimientos a los que se hará referencia se pueden situar en torno al año 1540. Quizá no es menos sorprendente que esta crítica se desarrolle en los versos de una égloga, género literario definido tradicionalmente por su tendencia hacia la idealización, con rasgos que insisten en su consciente dulcificación o incluso alejamiento de la dura realidad circundante.[3]

En el Renacimiento se observa que este género muchas veces rebasa los límites de lo puramente bucólico e idílico, y se convierte en un género polivalente en sus usos y mucho más apegado a la realidad. El género de la Égloga, desde el mismo Petrarca, es un instrumento vivo de aproximación a la realidad. Con el paso del tiempo enriquecerá sus posibilidades y registros considerablemente, hasta llegar en ocasiones a convertirse en un medio de lucha y protesta social. Precisamente esta orientación se puede ver en varios pasajes de la Égloga que Vilches escribió hacia 1541-1542 con motivo de la visita pastoral que realizó el obispo malagueño a la ciudad de Antequera. Fray Bernardo Manrique había sido nombrado recientemente obispo de Málaga y es la primera ocasión en que toma contacto con esta importante ciudad del obispado. Vilches lleva trabajando unos quince años dentro de la Iglesia Colegial, en un puesto de escasa relevancia, y con pocas esperanzas de romper los

[2] F. Talavera, "Escritores humanistas en la Málaga del XVI", en F.Wulf, R.Chenoll, I.Pérez (eds.), *La tradición clásica en Málaga (Siglos XVI-XXI)*, 255-278, en especial pp. 265-272. *Vid*. también: F. Talavera, "Algunos escritores neolatinos del entorno malagueño de los siglos XVI y XVII", en J.M. Maestre, J. Pacual, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. I. 2, Cádiz, pp. 1059-1070. Para los aspectos del Erasmismo que se mencionarán después hay que recordar obviamente las obras del maestro M. Bataillon: *Erasmo y el Erasmismo*. Nota previa de F. Rico. Trad. esp. C. Pujol, Barcelona, 1978 (particularmente su cap. 7: pp. 141-161); y en especial su gran obra: *Erasmo y España*. Estudios sobre las historia espiritual del siglo XVI, México, 1979. En su p. 573, n. 2 se refiere al posible erasmismo de Vilches, recogiendo una noticia de E. Asensio, "El erasmismo y corrientes espirituales afines" *RFE*, t. XXXVI (1952) pp. 39-40. Otras observaciones se pueden leer en F. Talavera "Notas sobre el Erasmismo del humanista antequerano Juan de Vilches", *Revista de Estudios Antequeranos*, 1 (1993) pp. 127-133. Las presentes páginas se han beneficiado de acertadas correcciones debidas a mi colega B. Antón, a quien agradezco su colaboración.

[3] En la poesía bucólica "hay … una evidente voluntad de evasión de la realidad cotidiana, urbana, y una búsqueda de la realidad abandonada y remota, el campo salvaje, la silua o bosque, un campo modelado al gusto de la fantasía poética, con grandes dosis de idealización" (V. Cristóbal, en Virgilio, *Bucólicas*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 10)

estrechos límites que le imponen sus obligados rezos y reuniones capitulares. A esa monotonía se añade la actividad exigente de mantener el estudio anejo con un prestigio muy pronto reconocido, y ligado estrechamente a su duro trabajo personal. Vilches quiere aprovechar la venida del nuevo obispo. Es una buena ocasión para exhibir sus cualidades de hombre letrado, y manifestar ante el obispo su adhesión al cambio que significa su presencia en Antequera como pastor comprometido.

La Égloga que sirve de base para estos comentarios tiene una extensión considerable, 468 versos latinos. Su temática y su presentación es realmente compleja, por lo que será preciso limitar el campo de observación a unos episodios que superan ligeramente el centenar de versos. Y aun reducido así el espacio, será necesario seleccionar conceptos y episodios que aportan argumentos al objetivo señalado. No se puede, sin embargo, perder de vista el cuadro general en el que se desarrollan esos episodios. El planteamiento general de la égloga es fácil de encajar dentro del esquema tradicional del género bucólico. En la campiña antequerana se encuentran dos pastores, y comentan la venida de un pastor que será benéfica para la grey antequerana –la simbología es facilona puesto que se trata del obispo-pastor, figura sobradamente asumida en la tradición cristiana–, y supondrá también su venida un apoyo para las inquietudes poéticas de uno de ellos. Cuando los dos se ponen en camino para besar los pies y obsequiar al personaje con sus versos, un tercer pastor se suma a la legación y acepta el proyecto convenido de cantar sendos poemas ante el recién llegado. La segunda parte de la Égloga recoge estas intervenciones de los pastores, que se cierran con un villancico en lengua vulgar. Esta breve pieza en vulgar simboliza la voz del pueblo que se agrega a la celebración. Se puede anticipar que el hecho de referencia, la primera visita pastoral de este obispo a Antequera, no ha dejado reflejo significativo en otros documentos.[4] Para la sensibilidad moderna se trataría de un hecho sin relevancia. Pero no se podría afirmar lo mismo de la mentalidad de aquellos tiempos. Incluso en época no tan lejana en Castilla, éstos o similares acontecimientos tenían el poder de levantar arcos de triunfo, vestir de guirnaldas las plazas de los pueblos que se veían honrados con tales visitas y, por supuesto, movilizar los recursos humanos del campo de las letras y las artes.

[4] Es verdaderamente sorprendente que este acontecimiento no haya sido recogido en las Actas Capitulares de la Iglesia Colegial de Antequera. Cf. Talavera et al., *Actas Capitulares de la Iglesia Colegial de Antequera. (1528-1544),* Málaga, Universidad, 1993. Vid. pp. 102 y ss., en donde se recogen los acuerdos correspondientes a los años 1540 y ss. Bernardo Manrique aparece citado por primera vez en el acta correspondiente al 30 de Diciembre de 1542 actuando ya como obispo de Málaga. En esta sesión ante los capitulares se presentó una provisión suya en favor de Gonzalo de Sotomayor, escrita en latín, "con las insignias e armas del dicho S. obispo" (sc. fray Bernardo Manrique). (*o.c.*, pp. 119-120).

La Égloga es obviamente un objeto literario, y sus inevitables galas pueden desfigurar o velar la realidad buscada. Hay que acercarse por ello en primer término y reconocer los aspectos literarios de la pieza. Sus conexiones con los modelos clásicos son numerosas y evidentes. Los nombres de los pastores protagonistas, aunque estrictamente no están forjados sobre los modelos más habituales en la tradición bucólica, su transparencia puede hacernos recordar los nombres parlantes de la vieja comedia latina. El pastor **Antiquarius** (Anticario, el Antequerano) es el personaje central, a él se le encomienda el inicio de la égloga, lleva el peso de su desarrollo, y asume el ideario del autor. Encubre evidentemente al propio Vilches. Bajo el nombre de **Malchinus** (Malquino, el Malagueño) se esconde algún amigo de Vilches, probablemente adscrito a la escuela catedralicia de Málaga. La identificación con Juan de Valencia tiene a su favor que éste es el único personaje de ese entorno que mantiene una relación amistosa y de colega con Vilches, según se desprende de los poemas 55 y 73 de la *Silva*. Las dificultades cronológicas –no insalvables– inducirían a no descartar algún otro maestro de mayor edad, tal vez Diego de Valencia, que probablemente fue pariente y protector de Juan. Malchinus es un personaje acomodaticio, que disfruta de aquel ambiente, creado en torno a la catedral de Málaga, y que no se cuestiona los graves problemas de la organización eclesiástica. Al tercer pastor lo llama **Rondensis** (Rondense, el Rondeño) y figura como interlocutor marginal, pero necesario para dejar representados tres núcleos importantes de la diócesis, Antequera, Málaga y Ronda. Las manifiestas preocupaciones de Rondensis por la poesía orientan hacia Luis de Linares, como el maestro de gramática que late bajo ese nombre. Vilches ha jugado en esta pieza con la ficción ingenua, y trasparente para cualquier contemporáneo, de transformar en pastores a los tres maestros de gramática de esos núcleos urbanos, comenzando por él mismo. Los tres son amigos, duchos en hacer versos latinos, preocupados por los asuntos de las musas, y, por supuesto, seguidores de las corrientes del Humanismo. Pero la introducción de las *dramatis personae* de su Égloga de esta manera tan diáfana e inmediata no debiera empujarnos a pensar que al autor le faltan registros o erudición para dar con nombres más sonoros y acordes con la tradición bucólica. Por el contrario, Vilches es consciente de que en esa tradición un elemento habitual son los nombres fingidos, encubriendo personajes reales que aluden a hechos históricos. Tiene muy presente la práctica virgiliana en las Bucólicas y también los esfuerzos de los exégetas por desvelar los personajes encubiertos. En este caso Vilches agudiza el realismo implícito en ese procedimiento. Así lo exige el carácter celebrativo de la Égloga, que gira en torno a un suceso y su protagonista. Sus versos, como objeto literario, para ser eficaces en el ámbito de sus lectores más inmediatos (el obispo y los colegas de la Colegiata) debían proponer temas de interés, evocar con tino el género en el que se inscriben, e igualmente debían demostrar

el dominio de las técnicas del insustituible Virgilio, uno de los autores básicos en las enseñanzas de la Escuela de gramática. Se parte aquí ciertamente del presupuesto de que la poesía de Vilches en general, y ésta en particular, está comprometida con un ideario, con una realidad inmediata y también con unos intereses personales concretos. Siguiendo la lectura de los versos de la Égloga, habrá ocasión de observar hechos y planteamientos esclarecedores, adivinar aspiraciones secretas de Vilches, críticas directas y silencios elocuentes.

Queda indicado que la Égloga se plantea bajo forma dramática, que es la predominante en la primera parte, hasta el verso 270. En la segunda (vv. 271-468) se recogen los parlamentos escuetos de los interlocutores.[5] En este aspecto de la forma dramática también es evidente que el modelo virgiliano se cierne sobre ella. El diálogo dentro del género bucólico virgiliano no suele ser un procedimiento que se desarrolle con especial brillantez, dado que son piezas breves y no se prestan especialmente a ello. No obstante, es un viejo recurso muy bien explotado en algunas Bucólicas. La Égloga de Vilches en este sentido está llevada en general con cierta fluidez. Pero se deja ver que su autor lo usa como un instrumento habitual del género, sin pretensiones de explotarlo literariamente. Antiquarius es, sin duda, el protagonista de la Égloga, pero sobre todo en la primera parte, en la parte dialogada, el peso de la exposición y de la argumentación recae fundamentalmente sobre él. La aparición de Malchinus (quizá el menos comprometido de los tres) y sus primeras intervenciones previsiblemente no tienen otra función que articular el discurso del protagonista. Sus interrupciones y preguntas a veces se nos muestran como piezas de engranaje para orientar en uno u otro sentido el discurso de Antiquarius, y no como puntos de vista que se contrastan con los de éste. Incluso se puede ver en otros momentos una insistencia algo inoperante de Malchinus, reclamando de Antiquarius, sin conseguirlo, que le declare la identidad del personaje que tántos bienes

[5] No serán tratados en estas páginas. Pero éste es un aspecto relevante en la técnica de los poemas bucólicos que también destaca en esta Égloga por la amplitud e importancia concedida. Son los cantos amebeos tan característicos de la poesía bucólica. Esa función la desempeñan aquí las tres canciones que los interlocutores dedican al nuevo obispo. Su extensión similar y la correspondencia temática hacen recordar el procedimiento clásico. Además, como sucede en Virgilio, el orden de intervención será establecido por el personaje más autorizado, en este caso Antiquarius. Las dos primeras canciones, la de Malchinus y Rondensis, que tienen la misma extensión (48 vv), como suele ser norma en estos cantos, tienen además una correspondencia buscada. Malchinus invita a la ciudad de Málaga a cantar al nuevo obispo. A su vez Rondensis hace lo propio con la ciudad de Ronda, y dedica una loa paralela, pero ahora dirigida al Emperador Carlos, responsable del nombramiento de Manrique. En conexión con esto se introduce una reflexión sobre la edad de oro, otro tema característico del género, siguiendo el recuerdo de Virgilio. Una presentación concisa y brillante de estas cuestiones generales de la tradición bucólica latina y su influencia se puede leer en V. Cristóbal, *o.c.*, pp. 12-51.

le traerá a él y a la grey antequerana. ¿Es esto resultado de un mal dominio de la técnica del diálogo o un propósito de reflejar la obstinada determinación de Antiquarius en proseguir y completar sus críticas? En todo caso, la intención de Vilches no es reproducir un diálogo vivo, directo y real. Eso ni tan siquiera se lo permitiría el género bucólico que siempre impone cierto nivel de idealización. Más bien lo que él se propone, y en buena medida consigue, es que sus personajes se expresen al modo virgiliano, pero que hablen de personas del entorno real y comenten los asuntos que a ellas les interesan. Por otro lado, los personajes, aunque apenas están caracterizados, sí hablan de sus cosas y por esos temas quedan definidos e identificados. Ocurre esto especialmente con Antiquarius que toca problemas y asume actitudes características de Vilches.

No se acaba aquí, evidentemente, esa buscada relación con Virgilio y sus poemas bucólicos. Se puede afirmar que estos poemas virgilianos encierran dentro de sí todo el mundo literario-bucólico en el que se mueve Vilches. La detección de los elementos virgilianos no es difícil de realizar por lo evidentes que son, pero nos distraería en comentarios ajenos al tema. Me limitaré, pues, a señalar algunos de esos tópicos, que dieron pie a Vilches para referirse a su mundo circundante y a su realidad personal. Uno de esos tópicos es hacer partícipe a la naturaleza de los sentimientos que embargan a los humanos. La naturaleza, en este caso la campiña antequerana, se hace eco de los sentimientos de alegría, recordando pasajes virgilianos.[6] Ésta es la idea central de las intervenciones de Antiquarius y Malchinus en los vv. 1-20 y 21-49 respectivamente. En ellos se hace repaso de la naturaleza feliz con los elementos ambientales típicos: prados, ríos, fuentes, ganado, etc.[7] Como cierre del parlamento de Malchinus se lee en los versos 47-49:

> "Y por doquiera que vuelvo mis ojos, por los campos intrincados o las chozas: los pastores, ganados y vacadas todos están embargados de enorme alegría".

Hay aquí además un anticipo del tema de la edad de oro que después desarrollará en un contexto más apropiado.

[6] El anuncio de los tiempos felices se refleja en la propia naturaleza en la célebre Bucólica IV (*B.* 4, 18-30). Asimismo en la Bucólica V Mopso (*B.* 5, 20-39) y Menalcas (5, 56-64) en sus respectivos parlamentos ven reflejada en la naturaleza la muerte y apoteosis de Dafnis.

[7] Es curioso observar que mientras la referencia a la naturaleza de Antiquarius se mantiene en un nivel general e indeterminado, la de Malchinus – el representante de Málaga – se detiene mencionando los elementos destacados de la topografía antequerana (la Peña de los Enamorados, el monte Ormesta, el Guadalhorce, y las ruinas de Singilia).

Aunque sigue introduciendo versos y cuadros enteros con huellas virgilianas inconfundibles, Vilches aprovecha esos contextos para exponer su circunstancia personal y convertirla en argumentos que justifican su actitud de protesta. Toma, pues, los hexámetros 1 y 2 de la Bucólica primera y elabora su verso 51:

> "He aquí que Anticario bajo una copuda encina ensaya sus versos con la caña".

Los hexámetros de Virgilio remedados aquí y la imagen pintada en ellos constituyen la estampa más representativa del género en toda la tradición.[8] Consciente de eso, Vilches traza con ellos el marco general de su Égloga. Pero enseguida orienta el discurso hacia su lamentable situación personal que desea remediar. Sigue añadiendo otras evocaciones que remiten directamente a otros pasajes virgilianos:

> "Oh pobre Anticario, ¿Por qué gastas el bien precioso de tus ocios en tareas ingratas? Ay, dime, ¿Por qué tanto te agrada gastar en vano tu labio con la caña, y tener condenado el papiro a las polillas?" (vv. 52-54).

Imita ahora el v. 34 de (*B*. 2). Esa sugerencia de Malquino apunta directamente a la situación que Vilches quisiera remediar con el apoyo del nuevo patrono, el obispo de Málaga. Pero Anticario sigue bajo el signo del Títiro virgiliano que le atribuyó Malquino al final de su intervención:

> "Dios ha vuelto sus ojos a mí, y a mis súplicas, al fin. Ya en adelante me es lícito traer a las musas, que habitan el Helicón, y tenerlas conmigo como rústicas diosas. No les faltarán a ellas sus merecidos premios que antes se les negaron. Necesario es que me felicites por disponer de bienes tan grandes." (vv 55-59)

Esto es una evidente anticipación, su deseo presentado como hecho cumplido ante quien puede convertir su sueño en realidad. A la vez es una crítica velada contra los regidores de la diócesis malagueña que le habían precedido. Los ocios del Títiro virgiliano se convierten ahora en el eje del debate personal de Vilches. Los bienes de que Anticario disfrutará en adelante no son tierras ni ganados, sino el ocio y la libertad para dedicarse a componer versos. ¿Es creíble esto o es pura ficción que le sugería el modelo virgiliano? Vilches nunca se sintió libre para dedicarse a la poesía. De ello se lamenta en diferentes ocasiones.[9] Y también insiste varias veces

---

[8] Obviamente está parafraseando los dos famosos versos *Tityre tu patulae recubans sub tegmine fagi / siluestrem tenui musam meditaris auena*. (*B*. 1, 1-2)

[9] El poema 56 del la Sylua, dedicado a su amigo y colega Juan Jiménez, recoge algunas expresiones poco optimistas sobre su actividad en la escuela de la Colegiata: "A lo largo de toda la jornada me hastía la vieja cantinela,

en este recuerdo de su temprana vocación poética, sentida desde niño, y sus implicaciones.[10] Hemos de interpretar esa insistencia como una justificación personal. Viene a decirnos, que su dedicación a la poesía es como un derecho personal ligado a su innata condición de poeta que no se le había reconocido. Pero hay más implicaciones en el texto:

> "Recuerdo que ya de niño (entonces Villaescusa tenía a su cargo y guiaba las recentales ovejas por los pastos de Cristo) yo componía versos nuevos y también recitaba los viejos. Y esto, Malquino, a mi señor escuchar le agradaba. Él siempre me estimulaba a ello con palabras amigas y me inflamaba en amor admirable a las musas". (vv. 64-69).

Quizá no sea demasiado impertinente añadir dos breves notas a ese texto. La expresión *oues teneras* cobra todo su sentido desde la perspectiva de Málaga, residencia del obispo, que había sido conquistada por los cristianos trece años antes del nombramiento de Diego Ramírez de Villaescusa. Obviamente desde la perspectiva de Antequera, que era cristiana desde hacía más de un siglo, tendríamos que ver en *teneras* mero adorno poético. Sorprende que a Villaescusa no lo nombre entre los numerosos personajes que desfilan por los versos de la *Silva*. Sin duda este ilustre obispo conquense era un personaje influenciado por el humanismo, que escribió obras marcadas por ese signo y recibió alabanzas del propio Nebrija, pero sus relaciones permanentes con la corte y el ajetreo consiguiente hacen difícil pensar que el adolescente Vilches mantuviera con él contactos personales. Por ello el *meum dominum* del texto no debe referirse a Villaescusa, sino a Pedro Fernández de Córdoba, primer marqués de Priego, quien le habría dispensado esas atenciones, según explica Vilches en el poema 30, 39-48 de la *Silva*. Por tanto, el paréntesis dedicado a Villaescusa no es más que una simple acotación cronológica, mediante el periodo de su obispado (1500-1518). En todo caso el obispo Villaescusa formaba parte del grupo de prohombres eclesiásticos que, absorbidos por diferentes encargos políticos, sólo al final de su vida permaneció

---

pues me veo obligado a escuchar y decir muchas veces lo mismo" (F. Talavera, *El Humanista Juan de Vilches y su De uariis lusibus sylua*, Málaga, Universidad, 1995, pp. 426-431. El texto citado corresponde a 56, 36-37)

[10] Buena parte del poema 76, dedicado a su amigo Cristóbal de Villalta, contiene recuerdos y declaraciones importantes sobre la alta estima que tiene de su actividad poética, y que aquí merece ser recordada: "Como tú sabes, me cayó en suerte la disposición natural de hacer versos, 20] cualidad rara por cierto, pero digna de estimación para los hombres doctos. Gracias a ella pude en variados poemas ensayar diversas canciones, aquellas que hizo brotar al exterior el numen de Apolo. Quiero editarlas ahora para que así haya constancia de que he amado el trabajo, para el que el hombre por ley natural ha sido creado; 25] para que asimismo quede patente que estos son los beneficios que obtuve de la lectura de mis libros, estudiados con gusto día y noche; para que mi gloria espolee a maestros perezosos y a los discípulos estimule a ser diligentes; y también para que el mundo sepa que Antequera tiene ciertamente fértiles campos, 30] y que igualmente descuella por sus ingenios." Cf. *El humanista* (o.c.), pp.518-521. El texto citado corresponde a los versos 76, 19-30.

en su sede conquense. Por eso mismo se puede explicar el escamoteo de alabanzas a este importante personaje. Lo que en definitiva se quiere subrayar es que en la época posterior, la de los obispos Riarios, las cosas vinieron mal dadas para el poeta Vilches.

Pero antes de insistir en este aspecto, se debe anotar sumariamente que desde el punto de vista del acopio de materiales literarios la Égloga de Vilches no se reduce a los versos de Virgilio. La pieza es más rica y compleja, integrando dentro de sí materiales procedentes de otros autores. En definitiva, un reflejo de la erudición y lecturas que el humanista acumuló a lo largo de los años.[11] No obstante, es innegable que Virgilio presta a la Égloga del poeta antequerano el género, la concepción misma del poema, el marco típico y bastantes versos. Pero es evidente también que en todo ese material literario Vilches introduce temas y debates de extrema actualidad con absoluta trasparencia para sus contemporáneos. Ahora bien, las cuestiones de política general, suscitadas por el tópico de la edad de oro, no hacen al caso. Pero hay que observar más de cerca las quejas y crítica de Vilches a los responsables del obispado por desatender o ningunear sus cualidades poéticas. El motivo del ocio y tranquilidad del Títiro virgiliano, alcanzados después de un tiempo de zozobra, le permite a Vilches establecer un paralelismo con su situación personal, que ahora, con la venida del nuevo obispo, parece despejarse. El cuadro de los hechos históricos se puede resumir así: en el verano de 1518 el obispo Villaescusa deja la diócesis de Málaga, y de inmediato es nombrado para la misma el cardenal italiano Rafael Riario. En su nombre toma posesión Bartolomé de Baena a comienzos de Septiembre del mismo año (4-IX-1518), y el nuevo obispo jamás aportará por Málaga. Por el contrario, nombra administrador a su sobrino César Riario, quien seis meses después será nombrado obispo titular, aunque él reside también en Roma y el gobierno efectivo sigue en manos de Bartolomé de Baena. Esta situación de gobierno delegado se prolongará 22 años hasta la muerte de César Riario en 1540. El joven Vilches, culto y consciente de sus brillantes dotes para el dominio del latín, tuvo esperanzas de prosperar a la sombra del marqués de Aguilar y, muerto éste, quizá también bajo Villaescusa. Nada de esto sucedió, y sus expectativas quedaron frustradas con las convulsiones producidas a la entronización de Carlos I, con la marcha de Villaes-

[11] Es preciso reconocer que los materiales clásicos presentes en la Égloga no han sido extraídos todos de las *Bucólicas* de Virgilio. Entre otras contribuciones se puede señalar la de Ovidio (*M.* 1, 149-150), y habría que añadir varias expresiones y *iuncturae* que Vilches toma de las *Geórgicas* y *Eneida* de Virgilio. En el v. 50 la preparación del diálogo (*Quid faciat, uisam meus Antiquarius: ecce*) está recordando los modos típicos de Plauto. La presencia de Horacio (Cf. *C.* 2, 16, 40; *C.* 3, 1, 1; *S.* 1, 6, 18) también se hace evidente en varios pasajes v.g. vv 74-78. No es necesario insistir en esos análisis, pues se llegaría a unos resultados globales que ya ha puesto de manifiesto la tesis de la prfra. G. Senés, estudiando el léxico y las yunturas de la *Silva* de este mismo humanista antequerano (G. Senés Rodríguez, *Estudio del léxico del De uariis lusibus Sylua de Juan de Vilches*, Málaga Universidad, 2005, pp. 55-136).

cusa y con la administración de la diócesis bajo los Riarios. En estas circunstancias poco favorables para el humanista se explica su decisión de embarcar rumbo a las Américas. Como se sabe, en el último momento se le impidió el embarque y tuvo que regresar de Sevilla en la más absoluta pobreza. Parece ser que con sólo el recurso de sus versos pudo conseguir del nuevo provisor, Bernardino Contreras, un puesto de racionero en la Colegiata, ligado a la cátedra de gramática. En esa modesta actividad seguiría hasta el fin de su vida. No obstante, dentro de la Colegiata su prestigio de maestro y hombre de letras pronto se consolidó, aunque no le faltaron sinsabores que le impulsaban a esperar un golpe de fortuna capaz de liberarle de la rutina absorbente y de las cicaterías de algunos colegas.

A partir del v. 70 de la Égloga los ropajes literarios son casi trasparentes y dejan percibir aquella realidad incómoda para la actividad poética de Vilches:

> "Pero después que se trasladó el cayado a los pastores de Roma y también el cuidado de la grey, por completo languidecen mis versos para todos" (vv. 70-71).

Y Malchinus, volviendo sobre el recuerdo del Títiro virgiliano, orienta la atención hacia una idea muy querida de Vilches y le corrige:

> "Necio lamento es el tuyo, puesto que en su tiempo el gran Títiro apenas distrajo con su divino canto los oídos del vulgo". (vv. 72-73)

Con cierto aire de solemnidad, que revela plena interiorización de sus afirmaciones, Antiquarius declara el pensamiento de Vilches:

> "Yo no halago, no, al vulgo torpe y vano, que nunca enjuicia con criterio ecuánime. Yo pido para mí a los doctos y honestos, incluso a uno sólo de entre miles, con tal que se goce en favorecer a los estudios. A éste por reciente don del cielo acaso yo me lo he encontrado". (vv. 74-78).

El pensamiento tiene raíces horacianas y quizá para subrayarlo el v. 77 recuerda una expresión del venusino (*Ep*. 2, 1, 217 *uis … et uatibus addere calcar*). Pero esto podemos considerarlo un excursus, un desahogo hasta cierto punto extemporáneo. En el v. 80 se introducen ideas de absoluta actualidad en los medios eclesiásticos y políticos en general. Desde ahora la simbología del género literario está de más, y los hechos y las personas llevan sus nombres reales:

> "Amigo Malquino, tan pronto como Riario dejó este nuestro mundo, empecé a fatigar a los cielos con incesantes súplicas para que mostrasen voluntad de obsequiar a nuestros rebaños, mientras nos dure la vida, con un pastor nacido de familia hispana". (vv. 80-83).

La respuesta estaba en boca de muchos:

> "¿Qué importa que sea francés, español o inglés, con tal que sea bueno y digno del nombre de pastor?"

Lo decisivo, lo que Vilches critica abiertamente es el absentismo de los Riario y las corruptelas inherentes. En el v. 86 Antiquarius inicia el parlamento central sobre esta espinosa cuestión:

> "Lo mismo que el perro no presta ningún servicio al rebaño lejano, ni el médico puede ayudar al enfermo, ni el campesino al añojal poblado de abrojos, tampoco el pastor ausente puede ser benéfico. Pues en ausencia del dueño, a la hacienda peligros seguros le acechan." (vv. 86-89).

Las afirmaciones de Vilches podían ser comprometidas ante el círculo romano próximo a los obispos Riario, y también ante quienes habían dirigido el obispado como vicarios y habían disfrutado las prebendas catedralicias en los años inmediatamente anteriores. Quizá el humanista no medía bien sus palabras, y Malchinus se apresura a poner a salvo a los vicarios que les ha tocado desempeñar las funciones de los obispos ausentes (Pedro Pizarro, Bernardino Contreras y Antonio Melendo). Vilches tenía sobradas razones para excluir a éstos dos últimos de sus ataques, pero resulta sospechoso el silencio que cubre el nombre del vicario Bartolomé de Baena. Antiquarius acepta con expresión escueta la advertencia:

> "Me recuerdas a unos rabadanes excelentes y completamente honestos". (v. 93).

Y vuelve seguidamente al hilo de su crítica abierta a ese tipo de pastores, declarando y criticando lo que no han sido los obispos Riario:

> "Pero una cosa es conocer de nombre al pastor y otra seguir sus conocidas huellas yendo él por delante, acoger sus exhortos frecuentes, escuchar su doctrina; y que a él le puedas pedir mercedes, descubrirle tus heridas; que ames y temas a un tiempo sus silbos; que unja él con sus propias manos a las ovejas y sane sus heridas; que él levante a la oveja cansada y esté presto a recoger la descarriada; que prepare ungüentos para la que fue atacada por el diente de la alimaña, y llore a la que un golpe fatal se la llevó, y disuada con su voz los ataques de los lobos; que él considere que le afecta lo que sabe que es nocivo para el rebaño. Que a este pastor puedas acogerte, si daños algún atrevido llegó a infligirte, y que de él puedas esperar mercedes como digno de ellas, y condena como merecedor de castigo. Es éste el que desprecia sus bienes y la preciosa vida por la grey que se le ha confiado, y como padre a todo renuncia por el bien de su rebaño. Dime por favor, Malchino, ¿prestaré yo, como pastor, tales servicios, si mientras tú persigues a los jabalíes, yo acecho las redes?" (vv. 94-112).

Este último verso, que extrae sin retoques de Virgilio (*B*. 3, 75), quita hierro al alegato, y parece que quiere llevarnos de nuevo al ambiente más amable del bucolismo. Sus palabras explotan con habilidad la imagen del obispo pastor, pero siempre trasciende diáfana la realidad duramente criticada. No eran sólo Rafael y César Riario los obispos afectados. Había muchos personajes importantes en la Curia que disfrutaban en sus palacios romanos de sustanciosas prebendas, procedentes de lejanas diócesis. Entre éstos hay que destacar a Luis de Torres I, verdadero cabeza de puente de las intensas relaciones entre el obispado de Málaga y la Curia romana. Estas relaciones e influencias se llegaron a materializar en importantes parcelas de poder, arzobispados y cardenalatos ostentados por miembros de la familia Torres. Vilches en su Égloga por razones de cronología sólo puede referirse a Luis de Torres I. Este personaje vivió en Roma desempeñando importantes cargos en la Curia desde los años veinte hasta su muerte en 1553, siendo arzobispo de Salerno. Desde la perspectiva malagueña Luis de Torres I era la personalidad más destacada entre los miembros de su familia, y también entre los diferentes miembros capitulares de la catedral malagueña. Por ello es muy significativa la actitud de calculado silencio respecto a él, que Vilches observa en los versos de la *Sylua*. No le dedica ningún poema en esta colección, y sólo habla de él en una referencia elusiva dentro del poema dedicado a su sobrino Francisco de Torres.[12] Cerrando el poema, recuerda a sus tíos, y entre ellos lo menciona de pasada:

> "Oh Francisco muy dichoso con tan ilustre padre, 20] y padre feliz con este bondadoso hijo. ¿A qué recordar a tus tíos, a los que Portugal tiene como ejemplo de verdadera nobleza? ¿A qué mencionarte a ti, Luis, que elevas tu apellido Torres hasta las estrellas?" (67, 19- 23).

Es cierto que Luis de Torres I ya hacia 1544, cuando se publican estos versos de Vilches, había llevado su apellido a lo más alto de la fama en los medios malagueños. Asimismo su influencia en la Curia romana sería notable, pues al final de su carrera fue nombrado arzobispo de Salerno en 1548 por Paulo III, a propuesta de Carlos I. La especial relevancia del personaje es bien conocida por Vilches. Por eso la actitud sorprendente del clérigo antequerano cobra especial significado cuando se observa que dedica poemas a personajes de mayor y menor relieve, cercanos o alejados. Y dentro del estamento eclesiástico igualmente dirige versos laudatorios, mostrando sin disimulo sus interesadas esperanzas, al poderoso cardenal Tavera,[13] y también a modestos

[12] En esta pieza el personaje central que acapara todos los elogios (*vid*. 67, 7-19) es Juan de Torres, padre de Francisco y hermano de Luis de Torres I.

[13] *Sylva* 4. Cuando Vilches le dedica este largo poema Juan Tavera es cardenal y arzobispo de Toledo (*vid*. 4, 14-24) y regente de España ("Te entregó las riendas de la justicia para que seas su moderador y para que gobiernes todo en ausencia de nuestro César") durante las estancias del Emperador en Europa (*vid*. 4, 25-34).

racioneros de precaria economía y escasa influencia.[14] Sin olvidar asimismo a los relevantes vicarios de la diócesis malagueña Bernardino Contreras y Antonio Melendo de Torres.[15] Evidentemente algo más que diferencias sociales o distancia geográfica se interponía entre el racionero antequerano y el poderoso Luis de Torres I. En circunstancias de buen entendimiento personal no hubiera sido difícil de alcanzar del prohombre de la Curia romana el reconocimiento de las capacidades intelectuales del antequerano y su promoción consiguiente. Sobre todo después que Juan de Torres y sus hijos Diego y Francisco habían conocido de cerca la competencia de Vilches en los *studia humanitatis* y sus habilidades literarias. Hacia 1541-1542 Vilches no podía confiar para conseguir ese reconocimiento ni en el grupo capitular dominante en la Catedral malagueña, y menos todavía en sus rectores nominales que continuaban bien instalados en Roma. La venida de Manrique podía traer un cambio importante en todos los órdenes, afectando incluso a la valoración de las actividades de Vilches y a su promoción. El maestro de gramática quería establecer una fuerte relación entre su capacidad para hacer versos latinos y el ideario erasmista. De manera que la renovación preconizada por Erasmo supondría un seguro cultivo vigorizante de las buenas letras. En definitiva, irían parejos el triunfo del ideario erasmista renovador y su prestigio como poeta. Por eso se lanzó a ensalzar decididamente al nuevo obispo Manrique. En su opinión personificaba el conjunto de cambios y mejoras en la religiosidad y en su promoción personal. El absentismo de los obispos era en aquellas circunstancias uno de los blancos más fáciles para los dardos de los erasmistas. A ese estado de cosas se oponían cada vez más personas inquietas y honestas. Y el debate seguía vivo. Incluso en la lejana diócesis malagueña el personaje encubierto bajo el sobrenombre de Malchinus parece ser comprensivo con la situación. Mientras que Vilches defiende con apasionamiento las nuevas corrientes e ideas. La actuación de Rafael y César Riario en este sentido era bien conocida, además las fiestas en sus palacios romanos se habían hecho famosas. Vilches en su crítica sólo menciona por su nombre a Riario, pero en la Catedral malagueña y en la Iglesia Colegial de Antequera se sabe que estrechamente unido a él está Luis de Torres I. Es más, se puede dar por cierto que en los cuatro años y medio de su el obispado se mantuvo fiel a la misma línea de conducta observada por sus protectores los obispos Riario. Al parecer no aportó por su diócesis de Salerno,

[14] El personaje más conocido es Juan de Valencia, al que dedica dos poemitas. En el primero, 55, reconoce sus favores ("pues todo lo debo a tus buenos oficios" 55, 8); y en los cuatro versos del poema 73 lamenta la tardanza de Valencia en contestarle.

[15] Hacia estos dos vicarios demostró Vilches especial devoción, hacia el primero (al que dedica tres poemas 9-11) por haberlo acogido después de su frustrado viaje a las Indias; y hacia el segundo, poema 12, porque en sus personales expectativas este 'provisor de la diócesis de Málaga' representaba "el ancla sagrada de sus bienes" (12, 54) durante el tránsito de la época Riario al deseado cambio que se avecinaba con Manrique.

y tuvo que afrontar como mejor pudo las diversas quejas que por ese motivo le formularon los capitulares de aquella catedral.[16] La postura de Vilches ante el problema es sorprendentemente clara y por ello quizá incómoda para muchos colegas. Tal vez lanzó su alegato sin contar con las ideas personales del dominico Bernardo Manrique. Es cierto que había mucha resistencia en importantes grupos del clero y de la política, sobre todo en Italia y en la corte papal. Contra ese frente se estrellaban las recomendaciones del Emperador y de los obispos más avanzados que pedían la convocatoria del concilio. Da la impresión de que el pastor Anticarius, Vilches, desde la campiña antequerana no calculó bien el equilibrio de fuerzas reinantes. Cuando muere César Riario en 1540, no desaparecen con él las ideas e intereses de los eclesiásticos malagueños que desean seguir disfrutando de la misma situación. Por eso sus declaraciones tajantes no obtuvieron todo el resultado apetecido. Por el contrario su vida y trayectoria (salvo ligeras turbulencias inmediatas) no cambió en el futuro. Publicó sus versos, pero hubo presiones para que su obra no se difundiera. Siguió escribiendo en latín y castellano, pero sus papeles permanecieron, como él dice, ocultos en un arcón sin que vieran la luz.

Releyendo algunos pasajes de esta Égloga de Vilches, planeada desde el mismo momento que se anuncia la visita de Manrique a la ciudad de Antequera,[17] se percibe bajo el manto bucólico tensiones y movimientos que delatan la vida misma de unos hombres oscuros. En ella se celebra un acontecimiento relevante para el grupo de servidores de la Colegiata y también de cierta significación para el pueblo antequerano en general. Juan de Vilches aprovecha el momento y se erige en portavoz oficioso de la clerecía y en alguna medida también de su pueblo. Le mueven a ello diversas circunstancias personales. Su espíritu inquieto y con ambiciones que se lamenta de su monótona tarea diaria en las clases, que había mirado con cierta añoranza el ambiente cultural granadino. Le empujan también algunas dificultades del mundillo de la Colegiata y otras creadas fuera de ella por algún maestro competidor. Y sobre todo su inquietud que no desaprovecha ocasión para dirigirse a los grandes **...** Todo esto invita a pensar que el modesto racionero de la Colegiata podía ver en la estancia de Manrique en Antequera una magnífica ocasión para promocionarse exhibiendo sus habilidades de versificador y poeta. En esto ciertamente no tenía rival ni en la Escuela de arriba, ni en toda la zona. Al nuevo obispo parece que impre-

[16] W. Soto Artuñedo, "La familia malagueña 'De Torres' y la Iglesia", *Isla de Arriarán*, 19 (2002), p. 165-169.

[17] Escrita probablemente a finales de 1541 o comienzos de 1542. En el poema dedicado a Antonio Melendo de Torres (el provisor que ocupa el obispado de Málaga durante 1541 hasta que el titular toma posesión) Vilches parece dar como inminente la llegada a Málaga de Bernardo Manrique ("Mi musa cantará también a Bernardo que el cielo nos regala" 12, 49).

sionaron gratamente estas habilidades del clérigo y en un principio estuvo dispuesto a promocionarlo, llamándolo a Málaga para que le ayudase en la redacción de los nuevos estatutos. No sabemos los motivos por los que el obispo no continuó en ese incipiente mecenazgo. Pero quizá influyó en ello alguna de esas ideas personales desarrolladas a lo largo de la Égloga y que hábilmente envolvió en la técnica literaria del modelo virgiliano. No era comprometido para nadie en estos años alinearse con la política de Carlos V, pero sí lo fue adherirse plenamente a la corriente erasmista en los años finales de su reinado y en los siguientes.

Hay que subrayar, por fin, que la Égloga lleva como colofón unos hermosos versos populares. Se debe interpretar en ellos una especial concesión del pastor Antiquarius a su pueblo. En su respuesta a sus colegas, para terminar su parlamento, Vilches deja los latines y sus galas literarias, en lo que todos lo daban por maestro, y parece mezclarse con su gente, entonando este hermoso villancico en honor del visitante:

Ya viene para guardar
De lo que al ganado daña
El pastor a la cabaña.
Santidad es çamarrón,

De que viene rodeado.
Y cuidado es el cayado,
Y los silbos el sermón.

Ya puede seguro estar
De cualquier cosa que daña,
El ganado en la cabaña.

Los Torres: una saga de altos eclesiásticos

Wenceslao Soto Artuñedo
Universidad de Málaga

Resumen: *En este trabajo se presentan cuatro arzobispos correspondientes a otras tantas generaciones sucesivas de la familia "de Torres", dos de los cuales también fueron promovidos al cardenalato. Los tres primeros, con el mismo nombre de Luis de Torres, rigieron las archidiócesis de Salerno y Monreale, y tuvieron más relación con Málaga. De ellos, aportamos más detalles.*
Palabras clave: *Linaje, Málaga, españoles en Roma.*

Abstract: *In this paper, we present four archbishops for so many successive generations of "de Torres" family, two of them were also promoted to cardinal. The first three, with the same name of Luis de Torres, ruled the archdiocese of Salerno and Monreale, and had more links with Malaga. Of them we provide more detail.*
Key words: *Lineaje, Málaga, spaniards in Rome.*

1. La familia de Torres

El patriarca de esta familia fue el judeoconverso capitán castellano Hernando de Córdoba, que participó en la reconquista de la ciudad de Málaga a los musulmanes en 1487, y en 1492 ejercía actividades mercantiles. Casó con doña Inés Fernández, que murió después de 1504, de la que tuvo seis hijos, todos apellidados Torres: Alonso (que fue un rico mercader), Diego (también mercader, establecido en Lisboa hacia 1526), Francisco (beneficiado de la Iglesia de Antequera), Juan (comendador de Santiago y regidor de Málaga desde 1519 hasta 1561), Luis I (arzobispo de Salerno) y Gaspar. Fallecida la primera esposa, don Hernando casó de nuevo con doña Inés Márquez (hija de Alonso de Córdoba) en 1515, de la que tuvo otros tres hijos: Melchor, Elvira (esposa del regidor perpetuo de Málaga Andrés Ugarte), y Rodrigo de Torres.

Don Hernando debió morir hacia 1523, pero su descendencia influyó durante siglos[1]. Su hijo, el regidor Juan de Torres se casó con Catalina de la Vega. Tuvo varios hijos, entre ellos Diego (regidor perpetuo de Málaga, mayorazgo y pariente mayor), Hernando, Francisco (Arcediano de Vélez en el cabildo de la catedral malacitana desde 1550), Juan, Luis de Torres II (arzobispo de Monreale), Alonso (tesorero y después deán de la catedral de Málaga)[2], y Margarita. Hernando era en 1561 secretario de Su Santidad y comendador de la Orden de Santiago e inició la rama romana de la familia. El Visitador jesuita García de Alarcón se sirvió de él para hacer llegar al P. General una carta el 20 de diciembre de 1578, sobre el delicado asunto del episodio conocido como "la liga" o conciliábulo de Córdoba, reunión en la que un grupo de jesuitas andaluces se manifestaron contrarios al gobierno del Superior General jesuita Claudio Aquaviva[3].

Don Alonso de Torres fue canónigo de Málaga y tomó posesión de la tesorería del cabildo el 20 de diciembre de 1568, por poderes otorgados a su hermano el comendador don Diego de Torres de la Vega, al haber sido presentado para esta dignidad por Felipe II, por renuncia del anterior tesorero, don Antonio Manrique[4]. Juró personalmente el cargo, según mandaba el concilio de Trento, en la sesión del cabildo del 12 de enero de 1569[5]. El Obispo Blanco Salcedo se despidió del cabildo el 7 de mayo de 1574 por su traslado a la archidiócesis de Santiago de Compostela, y don Alonso gobernó la sede malacitana como vicario capitular hasta el 13 de febrero de 1575, en que fue designado el nuevo Prelado, don Francisco Pacheco de Córdoba (1575-1587)[6]. Al ser trasladado este obispo a Córdoba, también gobernó la diócesis el tesorero del Cabildo desde el 12 de marzo al 18 de agosto de 1587. Posteriormente fue elevado a la dignidad de deán, cargo del que tomó posesión el 31 de diciembre de 1591[7], después de haber declinado este nombramiento, por hu-

[1] LÓPEZ BELTRÁN, María Teresa: "El poder económico en Málaga: la familia Córdoba-Torres", en *Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI). Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, 463-482.

[2] GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio, (MEDINA CONDE, Cristóbal): *Conversaciones históricas malagueñas. Descanso IV*, Málaga 1793, 24; LÓPEZ BELTRÁN, *o.c.*, 463-482.

[3] (A)rchivum (R)omanum (S)ocietatis (I)esu, Hispania (Hisp.) 126, 224-225: García de Alarcón a Mercuriano, Málaga 20.01.1579.

[4] (A)rchivo (C)abildo (C)atedral (M)álaga, Actas Capitulares (AA.CC), leg. 1026, 3, 288.

[5] ACCM, AA.CC., 293-293v.

[6] MONDÉJAR CUMPIÁN, Francisco: *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Córdoba, Cajasur, 1998, 201-204.

[7] ESTRADA Y SEGALERVA, José Luis, *Catálogo General de Málaga,* Málaga 1973, 97.

mildad, y habiéndolo aceptado por consejo de su confesor, el jesuita Juan de Cañas (1527-1596), rector del colegio jesuita de Málaga[8].

Don Alonso murió en 1596, y, según el historiador jesuita Juan de Santibáñez (1582-1650), le ocasionó la muerte un viaje que hizo a Granada a instancias del arzobispo don Pedro de Castro y Quiñones (+1623), para consultarle sobre los descubrimientos arqueológicos del Sacromonte. Por testamento dejó ordenado el enterramiento familiar de la iglesia de Santa María de los Ángeles, liberando al cabildo de acompañar su cadáver, dada la lejanía. Pero hicieron caso omiso de este deseo, a propuesta del arcediano de Málaga, Pedro de Anda[9]. Dejó fundados dos aniversarios en la catedral por un valor de 100.000 mrs., según testimonio de su albacea, el licenciado Diego Fernández Romero, uno para sí mismo y otro para su hermano el Arzobispo de Monreale, memorias que por acuerdo capitular se decían con canto y órgano[10]. El Cabildo mandó entregar a su hermana Margarita de Torres unos libros que había dejado para la fábrica de la catedral, de los que tuvo que pagar su valor según la tasación hecha. También vendieron sus breviarios al mejor postor[11]. Donó reliquias al convento de Nuestra Señora de los Ángeles, costeó ornamentos y le cedió rentas para la celebración de fiestas y aniversarios a favor de sus antepasados. Escribió varias obras, además de unas poesías místicas: *Tratado de oficios divinos*, una *Colección de Sermones*, y la *Institutionem Sacerdotum* (Roma 1595)[12]. Juan de Santibáñez, el historiador jesuita hace un gran elogio de su persona:

> "No fue siervo mercenario. Antes tan fiel que su blanco fue la mayor gloria de Dios; la reformación de su Iglesia; la ayuda a los prójimos [...]. Nacido para pastor y prelado, aunque no llegó a serlo."[13].

Siendo tesorero de la catedral firmó como testigo de la entrega judicial del hospital y ermita de San Sebastián a la Compañía de Jesús, el 3 de febrero de 1573[14] e intervino en la aplicación al colegio de los jesuitas de Málaga de la huerta llamada

8 SANTIBÁÑEZ, Juan de: "Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús. Al Exmo. Sr. Don Alonso Fernandes de Cordova, Marques de Priego, Duque de Feria y Alcalá y Señor de la casa de Aguilar", manuscrito en la Biblioteca Universitaria de Granada, Caja B, 48-50, 2ª parte, libro 3º, cap. 63.

9 ACCM, AA. CC., 413v: 04.09.1596.

10 ACCM, AA. CC., 446v: 24.03.1597.

11 ACCM, AA. CC., 15, 15v: 29-05.1598.

12 TORRES, Alfonso de: Institutio sacerdotum ex diuinis litteris & vaterum patrum disciplina / auctore Alfonso de Torres ... Romae: apud Aloisium Zannettum, 1595. Cfr. Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana, Espasa-Calpe S.A., Madrid 1928, tomo LXII, 1424.

13 SANTIBÁÑEZ, l.c.

14 Copia de 1 de abril de 1589 en (A)rchivo (H)istórico (N)acional, Jesuitas, 797, 2 s/f.

de Teatinos en 1581[15]. Su hermana, Margarita de Torres, hizo varias limosnas para la sacristía y las obras del colegio jesuita, y dejó en su testamento 100 ducados para esta institución[16].

Esta familia erigió la capilla de las reliquias en la catedral, era titular de una capilla en el convento de franciscanos de san Luis el Real, y poseía otra capilla en la ermita de san Sebastián, con una imagen de la Virgen que se llevaron cuando la ermita fue concedida a la Compañía de Jesús por real cédula de 28 de enero de 1573[17].

2. Don Luis de Torres I, arzobispo de Salerno

Nació en Málaga en 1495 y vinculó su destino al de don Gonzalo Fernández de Ávila, sobrino del obispo don Pedro Díaz de Toledo, que marchó a Roma, donde en 1518 fue nombrado familiar del cardenal de San Jorge, Rafael Riario[18] (obispo de Málaga de 1518 a 1519 y administrador perpetuo del mismo obispado de 1519 a 1521) y posteriormente del cardenal César Riario[19], patriarca de Alejandría (obispo de Málaga de 1519 a 1541). Así, Luis de Torres estaba en la corte romana en 1520, donde cuatro años más tarde era "escritor de breves" y "secretario de su santidad". Debió suceder a Fernández de Ávila a su muerte, acaecida en 1527, como familiar del cardenal César Riario, por lo que administró los bienes del obispado y resolvió pleitos con el cabildo, concluidos en 1533.

Gestionó que la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de San Juan, de Málaga (de la que don Luis era cofrade) pudiese ser agregada a la Archicofradía del Santísimo Sacramento de la basílica romana de Santa María sobre Minerva, mediante bula firmada por Paulo III el primero de septiembre de 1540[20]. Como gesto de reconocimiento y agradecimiento a este personaje, la Archicofradía de los Dolores, de San Juan (heredera de la cofradía sacramental) detiene cada año su cor-

[15] SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao, "El Campus "Teatinos", una huerta de los jesuitas en la Edad Moderna", *Isla de Arriarán* XVII (2001) 257-279.
[16] (B)iblioteca (N)acional, Ms., 8913, 276.
[17] AHN, Jesuitas 797, 2 s/f.
[18] MONDÉJAR CUMPIÁN, o.c., 157-160.
[19] *Idem*, 161-168.
[20] MERINO MATA, Pedro F.: "El proceso de unión entre la Cofradía del Stmo. Sacramento y la Hermandad de Ntra. Sra. de los Dolores, 1790-1801", *Muy Antigua, Venerable y Pontificia Archicofradía Sacramental de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Redención y Nuestra Señora de los Dolores. Parroquia de San Juan Bautista, Málaga. Boletín Informativo Extraordinario,* IV época, Año XX, nº 26 (2001) 12-17, especialmente 16.

tejo en su tránsito por las naves de la catedral de Málaga, para realizar una ofrenda floral ante al mausoleo de don Luis de Torres I[21], en la capilla de san Francisco del templo catedralicio. A partir de 1541 también tramitó pleitos referentes a los diezmos de la iglesia colegial de Antequera[22], ciudad a la que regalo, en 1544, una serie de ornamentos, como una casulla con las armas de Luis de Torres (tres torres en campo verde y celeste) y una serie de objetos de culto: un cáliz con patena, tres incensarios, etc.[23] En Roma se ocupó del pleito de la Iglesia de Málaga con el conde de Ureña por los diezmos de Archidona, Olvera y Montejícar[24].

Por renuncia del cardenal Nicola Rodolfi, el papa Paulo III lo nombró arzobispo de Salerno (en la Campania italiana) el 19 de diciembre de 1548, por presentación del rey de España Carlos I, en cuanto soberano del territorio de Nápoles, y el 5 de enero de 1549 le concedió la facultad de tomar posesión de su sede "litteris non expeditis". Rigió la archidiócesis durante cuatro años y medio, casi siempre fuera de la sede, dedicado a asuntos encomendados por el papa Julio III, a pesar de lo cual mantuvo constante comunicación con su Iglesia, bien oral o escrita, a través del presidente del cabildo, o con el vicario general, el Doctor Gumiel. Con paciencia y delicadeza consiguió que el cabildo retomase el culto divino y frecuentase la catedral. Dirigió una primera misiva al cabildo el 10 de marzo de 1549, en la que, antes de personarse en su jurisdicción, anunciaba una pronta visita. En ella traza las líneas programáticas de su acción pastoral: La paz y la quietud entre todos, el servicio del culto divino y la obediencia al vicario. En el contexto de esta carta hay que entrever la reacción ante la Reforma Protestante, así como divisiones entre los canónigos. Un año después escribió de nuevo, el 29 de marzo de 1550, insistiendo en el culto divino y en que se ponga fin a "aquel pleito". Le responden los canónigos expresando su deseo de un pronto regreso. Una nueva epístola envía con su sobrino Hernando, con fecha de 17 de enero de 1551, recordando algunas obligaciones relativas al culto. El 20 de junio el papa Julio III escribe al Príncipe de Salerno, para que no estorbe el gobierno pastoral del arzobispo. El 14 de febrero de 1552 se encuentra de nuevo cerca de la Santa Sede, donde permanece, por lo menos, seis meses, al principio por indisposición física.

---

[21] CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, y MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora: "Importaciones italianas en España en el s. XVI: el sepulcro de Don Luis de Torres, arzobispo de Salerno, en la catedral de Málaga", *Boletín de Arte* 1 (1980), 93-109.

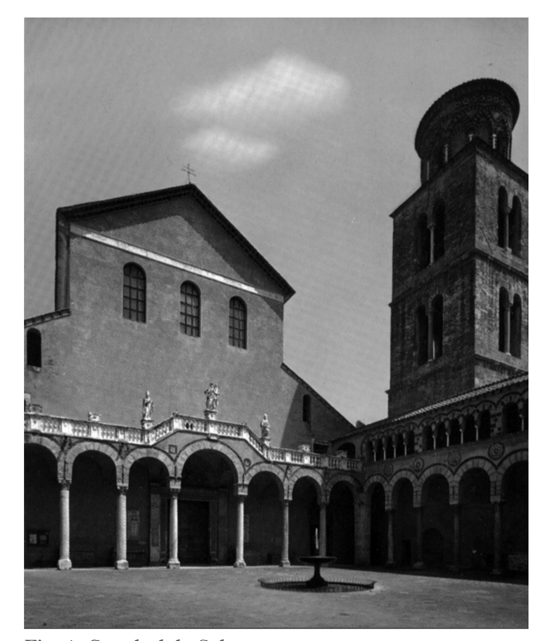
[22] TALAVERA ESTESO, Francisco José y otros: *Actas capitulares de la iglesia colegial de Antequera (años 1528-1544)*, Málaga, Universidad, 1993, 96-97.

[23] *Idem*, 117.

[24] ACCM, AA. CC., vol. 7, 290: 21.07.1543; vol. 8, 161: 03.09.1546.

A la hora de planificar la pastoral de su archidiócesis, tuvo relación con san Ignacio de Loyola (1491-1556), quien le prometió la visita de uno de los fundadores de la Compañía, el P. Nicolás Alonso Pérez (1509-1590), más conocido por Bobadilla, lugar de su nacimiento, para organizar unas misiones en su jurisdicción[25].

Llevó a cabo obras en la catedral, monumento de finales del siglo XI que alberga las reliquias de san Mateo. Reforzó el muro meridional, y en 1550 restauró la parte anterior del atrio. En ese mismo año hizo fundir la grandiosa campana con la inscripción "*Ludovicus de Torres Archiepiscopus Sal.*[nus], *Praesulatus sui anno II per Ioannem Btam Cavensem faciendam curavit, die X augusti MDL*"


Fig. 1. Catedral de Salerno.

Recibió una carta de Carlos V fechada el 8 de junio de 1551 y otra de Felipe II del 31 de enero de 1553, que se conservan inéditas en el archivo Dragonetti-De Torres, en L'Aquila. Igualmente se conserva en la galería de L'Aquila un retrato suyo de mediocre valor y un busto en terracota atribuido a Miguel Ángel[26].

Labró en el convento malagueño franciscano de San Luis el Real la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, y la dotó y enriqueció con muchas indulgencias. Fue uno de los fundadores del monasterio de Santa Catalina de las Vírgenes, en Roma, obra que también benefició su sobrino homónimo. Murió en Roma el 13 de agosto de 1553[27] y fue sepultado en la iglesia de Santa Catalina, donde su sobrino el arzo-

[25] Ignacio de Loyola a Bobadilla, Roma 20.08.1552, *Sancti Ignacii Loyolae Societatis Iesu fundatoris epistolae et instructiones*, 12 vol. Madrid 1903-1911, reimpresión 1964-1968 (*Monumenta Historica Societatis Iesu* nn. 22, 26, 28, 29, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 42) (en adelante *Epp. Ign.*) *IV*, 378; Ignacio de Loyola a Bobadilla, Roma 01.10.1552, *Epp. Ign.*, IV, 448; *Vita Ignatii Loiolae et rerum societatis Iesu, Historia. Auctore Joanne Alphonsus de Polanco*, 6 vol, Madrid 1894-1898, (Monumenta Historica Societatis Iesu, nn.1, 3, 5, 7, 9, 11) II, 526.

[26] COLLURA, Paolo: "L'Archivio Dragonetti – De Torres in L'Aquila" *Notizie dell'Archivio di Stato*, anno X, n. 3, sett-dic. 1950, codice n. XXX.

[27] VAN GULIK Guilelmus y EUBEL, Konrad: *Hierarchia catholica sive summorum pontificum, S.R.E. Cardinalium, Ecclesiarum Antistitum Series*, Monasterii, Sumptibus et typis librariae Regensbergianae, 1910, III, 307.

2. Catedral de Málaga. Mausoleo de D. Luis de Torres I.



bispo de Monreale perpetuó su memoria con una inscripción, cuyo contenido es muy parecido a la de su sepulcro en la catedral de Málaga:

> "Ludovico de Torres / Ferdinandi filio Malacitano Archiepiscopo Salernitano / insigni in Deum pietate / in pauperes misericordia / in amicos studio / ob spectatam in pubblicis / Apostolicae sedis / muneribus operam Summi sui temporis egregie charo / ex primis huius / religiosae domus / Pont. Fundatoris / Vixit annos LVIII. Mens. XI / Obiit Idibus Augusti MDLIII / Ludovicus de Torres / utriusque Sign. / Referend. / Patruo magno posuit."[28]

Sus restos fueron traídos a Málaga, por cláusula de su testamento, y reposaron en la capilla de Santa María de los Ángeles, de la catedral vieja, hasta que el sepulcro de bronce, obra de Gugliermo della Porta, fue trasladado a la capilla de san Francisco, de la catedral nueva[29]. En él aparece la siguiente inscripción:

> "D.O.M. Ludovido de Torres. Caroli V. Imp. Beneficio. Archicp. Salerni Summis. Pontif. Leoni X. Clemente VII. Paulo III. Julio III.
>
> Ob spectatam. In Publicis. S. Sedis Apost. Muneribus. Operam. Egregie Charo Insigni. In Deum. Pietate. In Pauperes. Misercordia. In Amicos. Studio Ludovicus. De Torres. Archicp. Montis Regal. Translatis. Ab. Orbe Roma.

---

[28] GRISCI, Generoso, CAMPAÑA, Angelo: *Salerno Sacra*, a cura de la Curia di Salerno, Pompei, Ed. ISPI, 1962, 98; GRISCI, Generoso: *Il cammino della Chiesa salernitana nell'opera dei suoi vescovi*, Napoli, Ed. LER Marigliano, 1976, vol. I, 494-502.

[29] GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal: *Un personaje y su tiempo: El doctor don Pedro de Zumel en la Málaga del siglo XVI*, Memoria de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Málaga, 1984, 140-148.

In. Patriam Ofsibus. c.ᵉ in. Avitum Sacelmu. Illatis. Patruo. Obti c.ᵉ B.M.P. Vixit Anuos. LVIII. Obiit Anuo. Salutis. MDLIII Die XIII. Ang. Tota. Civitas. In Occursum. Effusa. Civen. Sunm. Magna. Cum Reverentia. Excepit"[30]

Su sobrino el tesorero de la iglesia catedral, don Alonso de Torres, expuso en el cabildo de 4 de noviembre de 1583 su intención de dotar un aniversario por él, por 50.000 maravedís[31].

3. Don Luis de Torres II, arzobispo de Monreale

Un sobrino del anterior arzobispo, llamado Luis de Torres II, había nacido en Málaga el 6 de noviembre de 1533, y estudió en la escuela de gramática de esta ciudad entre 1543 y 1550, donde fue discípulo de Juan de Valencia[32]. Fue llamado a Roma, en 1552, por su tío el arzobispo de Salerno, quien le procuró un protonotariado apostólico y una prepositura en la Iglesia de Valenza (Italia). En 1560 fue hecho clérigo presidente de la Cámara Apostólica, en lugar de Alejandro Campeggi, obispo de Bolonia y decano de la cámara, promovido al cardenalato[33].

El embajador en Venecia, Miguel Suriano informó al Pontífice de los preparativos de guerra que hacía el turco contra su República, por lo que Luis de Torres fue llamado por el papa el 6 de marzo de 1570 para comunicarle que lo había elegido para viajar a España y Portugal a tratar sobre una Liga contra el turco, y, de camino, pedirle al rey de España que ayudara a los católicos ingleses perseguidos. También traía como misión conseguir que el rey de Portugal aportara galeras para la Liga, y convencerlo, para contrarrestar la política hugonote, de que desposara a la hermana del rey de Francia, la infanta Margarita de Valois, que finalmente se casó con Enri-

[30] "Al Dios Optimo Máximo. D. Luis de Torres Arzpo. De Monrreal puso esta memoria a su tío D. Luis de Torres Arzpo. de Salerno, por presentación que de él hizo el Emperador Carlos V, el cual fue muy grato a los Sumos Pontífices León X, Clemente VII, Paulo III y Julio III por el gran cuidado que puso en los negocios públicos de la Santa Sede Apostólica: Insigne en la piedad con Dios, en la misericordia con los pobres y en el afecto con los amigos: Cuyos huesos traídos de la ciudad de Roma, a Málaga su Patria, los colocó en la capilla de sus abuelos. Vivió 58 años. Murió el día 13 de agosto del año de nuestra salud 1553: y sabida su traslación salió toda la Ciudad a recibir sus huesos, y con grande benevolencia los recogió en su gremio", Cfr. MEDINA CONDE, Cristóbal: *La Catedral de Málaga*, Málaga 1878, Edición facsímil, Introducción de Rosario Camacho, Málaga, Arguval, 1984, 143-146.

[31] BOLEA Y SINTAS, Miguel: Descripción histórica de la catedral de Málaga, Málaga 1894, 129.

[32] TALAVERA ESTESO, Francisco José, *Juan de Valencia y sus 'Scholia in Andreae Alciati Emblemata'*, Málaga, Universidad, 2001, 18.

[33] Cfr. por ejemplo: IBARRA, Eduardo: *España bajo los Austrias*, Colección Labor, Barcelona 1927.

que IV, siguiendo el proyecto de la madre de la infanta, Margarita de Médicis. Al día siguiente (7 de marzo) el papa nombró seis cardenales (Morono, Farnese, Savello, Orsino, Madruccio y Boncompagno) para que le asesoraran sobre la Liga y la embajada que se habría de enviar a los reinos ibéricos. Todos fueron del parecer que se habría de mandar para este asunto tan importante, a un cardenal legado, el cardenal Alejandrino, que iría en otro viaje poco después. Para esta primera negociación, el papa Pío V había elegido a don Luis, por sus conocidas dotes diplomáticas, como su nuncio ante Felipe II y Sebastián de Portugal[34]. Don Luis de Torres recibió tres instrucciones: una pública, otra particular y otra privada. El breve para Felipe II fue redactado por Jerónimo Catena; además llevaba los escritos necesarios para el mejor éxito de la empresa. Asimismo, el Pontífice, a fin de crearle el ambiente necesario, escribió a doña Juana de Austria[35] (princesa de Portugal y madre del rey luso don Sebastián), a Ruy Gómez de Silva (príncipe de Éboli y personaje palatino muy destacado), al duque de Feria, al prior don Antonio de Toledo, al comendador mayor don Luis de Requesens y a otros prelados y personajes representativos.

Llegó a Madrid el 15 de abril, al día siguiente visitó a la princesa de Portugal Juana de Austria, a quien entregó el breve papal y la bendición de Su Santidad. De Madrid partió para Córdoba, donde pudo entrevistarse con algunos cortesanos y con el rey, en ruta para Sevilla. Llegó a Córdoba el 19, siendo muy bien recibido por los personajes de la corte, y el 21 tuvo la audiencia con el monarca hispano. En esta primera entrevista trató sobre tres capítulos de la alianza: envío de las galeras españolas a Sicilia, unión de éstas con las de Venecia y disponibilidad de grano para el consumo de las dotaciones venecianas. El rey le expresó su deseo de satisfacer al papa, y le adelantaba su conformidad en el envío de los barcos a Sicilia, dejando el resto para estudiarlo en Sevilla. Este proyecto promovió una intensa correspondencia entre el trono español y el embajador cerca de la Santa Sede, don Juan de Zúñiga, y con otros personajes, reuniones de su Consejo, etc.

---

[34] DRAGONETTI-DE TORRES, Alfonso: La lega di Lepanto nel carteggio diplomatico inedito di Dn Luys de Torres, nunzio straordinario di San Pio V a Filippo II, Torino, Bocca, 1931; GARCÍA HERNÁN, Enrique: La acción diplomática de Francisco de Borja al servicio del Pontificado 1571-1572, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia, 2000, 91-96.

[35] Cfr. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: "Juana de Austria, ¿de la Compañía de Jesús?", en PEREIRA IGLESIAS, José Luis y GONZÁLEZ BELTRÁN, Jesús Manuel (Eds.), *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna,* 2 vol., Cádiz, Universidad de Cádiz / Asociación Española de Historia Moderna, 1999, I, 579-588; LARA, María Josefa: "La regencia de doña Juana de Austria: su relación con Málaga (1554-1559)", *Isla de Arriarán* XVIII (2001) 43-62.

Don Luis de Torres escribía desde Córdoba el 24 de abril de 1570 al cardenal Alejandrino, ofreciéndole pormenores de su primera entrevista con el monarca, así como transmitiéndole las quejas de la corte española por la falta de ayuda pecuniaria por parte del papa para las guerras de Flandes y Granada, así como el desagrado producido en el emperador y en Felipe II por la titulación del duque de Florencia, porque el papa no había informado antes al emperador y al rey español sobre este proyecto, dada la relación de súbdito de Florencia respecto del emperador, y la de feudatario del monarca español. Con la misma fecha y origen, escribió también al papa Pío V informándole de la buena disposición de Felipe II.

En Sevilla se sucedieron las reuniones del Consejo de Estado, hasta once veces. Se argüía la necesidad de defender nuestra religión, la de la unión, las consecuencias de la derrota veneciana si actuaba sola, la gloria para España de vencer a los otomanos, etc. En esta ciudad don Luis volvió a ser recibido por el rey el 4 de mayo. El día 12 de mayo, el cardenal Espinosa comunicaba al enviado del papa la resolución española de aceptar la formación de la Liga, a pesar de sus dificultades económicas, y encargaba el asunto en Roma a los cardenales Granvela y Pacheco (enviados para ello a la Ciudad Eterna) y al embajador don Juan de Zúñiga. Por su parte, don Luis, escribió el 20 de mayo a Alejandrino, informándole de la audiencia con el monarca, de los consejos sobre la Liga contra del turco, la aceptación del rey y la composición de la comisión negociadora (Granvela, Pacheco y Zúñiga). En otra carta con la misma fecha y el mismo destinatario, ofrecía información sobre los puntos capitales de la política internacional del momento, según la óptica de la corte española. Otra carta le escribió desde Madrid, el 29 de julio de 1570, analizando con fina sagacidad diversos asuntos. Nuevamente le escribió el 2 de agosto, informando de otra audiencia con el monarca, la primera después de una convalecencia, así como de su viaje a Portugal. El monarca le entregó a don Luis una carta para el Papa, fechada el 20 de octubre de 1570, que llevaría personalmente, respondiendo oficialmente al breve pontificio, y alabando la gestión del legado. Sin embargo, no tuvo éxito con su misión para con el rey de Portugal, don Sebastián. El papa Pío V quiso intervenir en la planificación del matrimonio del monarca luso, aún adolescente, le pedía que tomara como esposa a Margarita de Valois, para que no se casase con un protestante. Las respuestas de don Sebastián a don Luis de Torres fueron evasivas en un principio, y claramente negativas después. El desdichado joven rey moriría en la batalla de Alcazarquivir, sin descendencia, propiciando la anexión de Portugal a España[36].

[36] VILLACORTA BAÑOS-GARCÍA, Antonio: *Don Sebastián, Rey de Portugal,* Barcelona, Ariel, 2001, 83-85.

En su periplo por la península pudo llegarse a Málaga en el mes de julio, recibiendo la visita oficial del cabildo eclesiástico[37], a quien correspondió por escrito desde Córdoba, al no haberse podido despedir personalmente por la brevedad de su estancia[38].

El 30 de octubre de 1573 el rey de España Felipe II, en cuanto rey de Sicilia, presentó a don Luis de Torres para arzobispo de Monreale, fue electo el 9 de diciembre por Gregorio XIII, y consagrado el 31 de diciembre en el palacio apostólico por el cardenal Marcantonio Maffei, con la asistencia de Próspero Rebiba, patriarca de Constantinopla y obispo de Troya, y Jacomo Lovellino, arzobispo de Palermo[39]. Se le concedió el palio el 8 de enero de 1574 y el 11 tomó posesión de su sede por poderes otorgados a Gómez de Carvajal, Inquisidor en el reino de Sicilia. El 20 de enero obtuvo del papa indulgencia plenaria para todos los que se encontrasen presentes en la primera misa que cantase en su Iglesia. Este nombramiento fue comunicado inmediatamente al cabildo malacitano:

> "El 13 de febrero de 1574 se leyó una carta del señor Don Luys de Torres Electo Arzobispo de Monreal en que da quenta a los dichos señores de la election y se les offresçe, etc. Y oyda la dicha carta y alegrandose con ella mandaron que se le responda con todo agradescimiento y para ello nombraron a los señores Arçedianos de Malaga y Ronda y Canonigo Bartolome de Baena"[40].

El 3 de febrero le concedió el papa Gregorio XIII indulgencias para la capilla de su familia en el convento franciscano de Málaga, haciendo un gran elogio, en este documento, de sus gestiones ante las cortes ibéricas[41].

Partió de Roma el 18 de febrero e hizo su entrada solemne en Monreale el 1 de mayo, comenzó la primera visita el 13, y el 20 cantó la primera misa, con gran concurso de público que acudió a ganar la indulgencia plenaria. Viajó a Roma para el Año Santo y obtuvo de Gregorio XIII, el 11 de enero de 1576, la indulgencia del jubileo para todo el Reino de Sicilia. Al año siguiente alcanzó indulgencia plenaria para su Metropolitana en el día de la Ascensión, durante diez años.

---

[37] ACCM, AA. CC., leg. 1026, 3, (1562-1571), 339: 05.07.1570.

[38] ACCM, AA. CC, 342: Cabildo 26.07.1570.

[39] GULIK y EUBEL, *op. cit.,* III, 250.

[40] ACCM, AA.CC., vol. 12 (1572-1579), fol. 81v.: cabildo 13.02.1574.

[41] SCHIRÒ, Giuseppe: Monreale, territorio, popolo e prelati dai normanni ad oggi, Palermo, Ed. Augustinus, 1984, 40.



3. Catedral de Monreale.

Fue enviado por el papa a Malta en 1578, para consagrar la iglesia recientemente construida para sede de la Orden de caballeros de San Juan de Jerusalén, levantada por Fray Giovanni Levesque della Cassiera, gran maestre de la Orden. Al mismo tiempo, Juan de Zúñiga, embajador de Felipe II en Roma, le encargaba una gestión diplomática con el Archiduque Wenceslao de Austria, sobrino de Felipe II y del emperador, y su representante en aquella isla. El monarca hispano le escribió para agradecerle el éxito alcanzado en esta empresa. Partió de Monreale el 20 de enero y llegó a Malta el 4 de febrero, donde fue recibido con todos los honores por el gran maestre, los priores y los bailíos, siendo alojado en el palacio del gran maestre. Consagró la iglesia el 20 de febrero, con la asistencia de toda la Orden de Caballeros, y regaló a la iglesia un paramento pontifical completo en tela plateada. Al día siguiente bendijo el cementerio y regresó a su Iglesia el 5 de marzo.

Recibió un breve papal el 29 de mayo de 1579, en el que se le indicaba que debía acudir, de nuevo, a Malta para componer las diferencias entre el gran maestre de los caballeros hospitalarios, Giovanni Levesque, y el obispo de la isla de Malta, don Tomás Gargallo. Sus dotes diplomáticas no consiguieron doblegar la tozudez humana y no consiguió el éxito deseado en esta mediación. Partió de Palermo el 23 de julio y llegó a Malta el 1 de agosto. Marchó a Roma a informar de sus gestiones a Su Santidad, quien lo nombró asistente en capilla el día de la Purificación de la Virgen[42]. Regresó a su sede a fin de año y comenzó a construir

[42] COLLURA, Paolo: "Le due missioni di Mons. Ludovico I de Torres in Malta (1578-1579)", *Archivio storico di Malta*, XV (1937), 1-11.

cerca del palacio arzobispal el convento de capuchinos, Orden que introdujo en su jurisdicción.

En 1583 volvió a Roma para curarse de una enfermedad de la que murió el 31 de diciembre de 1584. Había sido 32 años clérigo de cámara y 11 años arzobispo de Monreale. Fue enterrado en la capilla de su familia en Roma, en Santa Catalina de las Vírgenes, donde se colocó el siguiente epitafio[43]:

> "Ludovico de Torres Ioannis F. Malacitano / Archiepiscopo Montis Regalis / Camerae Apostolicae clerico decano / Pii Papae V, ad Philippum Hispaniarum Catolicum / et Sebastianum Lusitaniae reges / gravissimis de rebus nuntio / principibus in sacro foedere contra turcos colligandis / bene de christiana repub. Merito / religionis studio, vitae integritate, animi candore / morum suavitate, rerum usu, omni officio / ac pia beneficentia praedito / Vixit ann. LI mens. I, d. CV / Obiit pridie kalend. Januarii MDXXCIV. / Ludovicus de Torres utriusque signaturae refered / Patruo optimo posuit."

Se envió a Monreale una piedra de mármol negro tallado, con el mismo epitafio inscrito con letras de oro, y a la catedral de Málaga un mausoleo de mármol blanco con su estatua, con el siguiente epitafio:

> "D.O.M. Ludovico de Torres. Archiespiscopo. Montis. Regali. Camerae. Apostolicae. Clerico. Presidenti. Decano Pii. V. Pont. Max. Ad. Philipum. Hispaniar. Catholicum c.e Sebastianum. Lusitaniae. Reges. Gravissimis. de Rebus. Nuntio. Principib. In Sacro Foedere. Contra. Turcos Colligandis. Optime. de Cristiana. Religione Merito. Religionis. Studio. Vitae. Integritate. Animi. Candore. Morum. Suavitate. Magnarum. Rerum. Ussu. Omni. Oficia. Ac. pia. Beneticcutia Proedito. Vixit. Anuos LI. Mens. I Dies XV Obiit. Pridie. Kal. Januarii nniversario. Suoe. Concerationis. Die MDXXCIV. Ludovicus. Archiep. Montis Reg c.e Alf. Huius. S. Eccle. Thesaurarius. Heredes. Patruo. Et Fratri. Optima. Posuerunt" [44].

---

[43] GIUDICE, Michele del, Priore Cassinese: Descrizione del Real tempio e monasterio di Santa Maria Nuova di Monrreale, vite de' suoi arcivescovi, abbati, e signori. Col Sommario dei Privilegi della detta Santa Chiesa. Di Gio: Luilli Lello. Sistampata d'Ordine dell'Illustriss. e Reverendiss. Monsignore Arcivercovo, abbate Don Giovanni Ruano, con le osservazioni sopra le fabriche, e mosaici della Chiesa, la Continuazione delle Vite degli Arcivescovi, una Tavola Cronologica della medesima istoria, e la Notizia dello Stato presente dell'Arcivescovado. Opera de Padre ... dedicata al Signor D. Giovanni Ruano e Rosso, Governatore Generalle della Cittá e Stato di Monrreale, Palermo, Regia Stamperia d'Agostino Epiro, 1702, 75-86.

[44] "A Dios Optimo y Máximo. D. Luis de Torres, Arzpo. de Monrreal y D. Alonso, thesorero de esta Sta. Iglesia, pusieron como herederos esta memoria a D. Luis de Torres, Arzpo de Monrreal, Tío de el uno, y hermano de el otro: Presbítero, Presidente de la Cámara Apostólica y su Decano: Nuncio de Pío V, Sumo Pontífice para el Rey Católico de las Españas Philipo, y Sebastián Rey de Portugal sobre gravísimos negocios y sobre unir los Príncipes en una Sacra Liga contra los Turcos. Fue Bienhechor de la República Cristiana, dotado de afecto a la Religión, de entereza de vida, candidez de ánimo, de suaves costumbres, de experiencia en cosas grandes, de



4. Mausoleo de D. Luis de Torres II.

Su sobrino homónimo, que le sucedió en el arzobispado, y su hermano, el tesorero del cabildo malagueño, Alonso de Torres, hicieron poner ese sepulcro en la capilla de san Francisco[45].

Tuvo una aportación decisiva para la fundación del colegio de la Compañía de Jesús en Málaga, por lo que fue considerado como segundo fundador (el primero fue el obispo don Francisco Blanco Salcedo)[46]. En la carta que el obispo don Francisco Blanco Salcedo escribió a san Francisco de Borja (1510-1572) para hacerle una segunda petición oficial de fundación de un colegio en Málaga, el 21 de agosto de 1570, podemos constatar cómo se contaba con la contribución de don Luis de Torres, que, probablemente fue también el portador de la carta y quien completaría la misiva con información verbal[47]. Igualmente, un beneficio de Antequera pertene-

toda solicitud, y piadosa beneficiencia. Vivió 51 años un mes y 15 días. Murió el año de 1584 a 31 de Diciembre: día que se cumplió su consagración", MEDINA CONDE, Cristóbal, *La Catedral de Málaga*, Málaga 1878, edición facsímil Arguval, Málaga 1984, 144-146,

[45] BOLEA Y SINTAS, *op. cit.*, 247-248.

[46] SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: "La Fundación del colegio de la Compañía de Jesús de Málaga, bajo el reinado de Felipe II", en MARTÍNEZ RUIZ, Enrique (Dir.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la Monarquía*, Actas del Congreso de Historia organizado por la Universidad Complutense, Madrid Noviembre 1998, 3 vol., Actas, Madrid 2000, III, 451-462; SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao, "Fundación del colegio jesuítico de San Sebastián en Málaga (España)", *Archivum Historicum Societatis Iesu (Roma),* 70 (2001) 95-171; SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: *La fundación del colegio de San Sebastián, primera institución de los jesuitas en Málaga*, Málaga, Universidad/Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2003

[47] ARSI, Eppistolae Externorum 12, 36-37, publicada en *Sanctus Franciscus Borgia, quartus Gandiae dux et Societatis Iesu praepositus generalis tertius*, 5 vol Madrid, 1894-1911, (Monumenta Historica Societatis Iesu nn. 2, 23, 35, 38, 41) (en adelante *Borgia*), V, 476-478.

ciente al cardenal de Medicis fue asignado al colegio de Málaga por la intercesión de don Luis de Torres, según comunicaba san Francisco de Borja a Jerónimo Nadal[48]. También doña Ana Pacheco, en su intermediación para la fundación del colegio de Málaga, se sirvió de don Luis de Torres. En una carta realmente vehemente insta al superior general de los jesuitas a que escriba al Provincial ordenándole que envíe gente, y le ruega le responda por duplicado, entregando las cartas a Luis de Torres[49].



5. Málaga. Antiguo colegio de los jesuitas.

Se compró una segunda casa para el colegio (la primera la adquirió el obispo Blanco Salcedo) con su aportación de 1.000 ducados que don Luis de Torres, en su visita a España en 1570, encargó que diese su hermano el regidor Diego de Torres, quien en lugar del dinero donó al colegio unas casas con un horno de poya[50] "*que pegaba a la nuestra [casa] y nos era mal vecino*"[51]. Por todo ello, se reconoce a don Luis de Torres su contribución como bienhechor, en una carta del rector del colegio al prepósito

[48] Borja a Nadal, Madrid 26.10.-08.11.1571, *Borgia V*, 633-634.

[49] ARSI, Hisp. 116, 301-304: Doña Ana Pacheco a Francisco de Borja, 12.05.1572.

[50] BN, Ms 8913, 271, "Libro de benefactores".

[51] SANTIBÁÑEZ, Juan de, o.c, 2ª parte, libro 3º, cap. 63; Institutum Historicum Societatis Iesu (IHSI) (Roma), Ms. 6.A.11: "Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Málaga. Tomo primero. Tiene setenta capítulos y sesenta y dos PP. Rectores, de los cuales el primero es el P. Cristóbal Méndez Lobo y el último el P. Antonio Franquís. Contiene este tomo los hechos desde el año 1572 hasta mediado el año de 1759", cap. 4.



6. Málaga. Antiguo colegio de los jesuitas (bóveda).

general[52]. El general reconoce este beneficio cuando encarga en 1576 "*al P. Provincial que haga decir algunas misas en esa provincia por el Sr. arzobispo de Monreale con el qual hacemos aca el officio que se deve a la gratitud*"[53].

4. Don Luis de Torres III, arzobispo de Monreale, y la rama italiana de la familia

Al amparo de Luis de Torres I marcharon a Roma sus sobrinos Hernando, Francisco, Alfonso y Juan de Torres, además de Luis de Torres II. Francisco se volvió a Málaga, Alfonso en 1557 estaba relacionado con los círculos humanistas de Roma[54], y Hernando ayudó a su tío en el gobierno de la archidiócesis de Salerno e inició la rama italiana de la familia, que se perpetúa en los marqueses Dragonetti-De Torres. Felipe II le encargó alguna gestión en 1565, y Pío V lo nombró secretario y familiar en 1566.

Cuando **Francisco de Torres** volvía de Roma, en 1555, traía dos cartas de Ignacio de Loyola, una para el P. Comisario de España, Francisco de Borja[55] y otra para el Provincial de Andalucía, Miguel de Torres[56], y en ellas se hablaba de la intención del arcediano de Vélez, Francisco de Torres, de dedicarse a la vida espiritual y fundar un colegio de jesuitas en Málaga, ayudando con su hacienda y persona. una posible fundación en Málaga, pero no tenemos otra noticia sobre este proyecto de fundación. Probablemente no había efectivos personales o surgieron otras dificultades para concretarla, pero desde entonces, una vez que había surgido la idea, se estaría a la espera de una buena ocasión para iniciar la andadura de los jesuitas en Málaga, que llegaría en 1572.

[52] ARSI, Hisp. 124, 111 r/v: Cristóbal Méndez a Mercurián, Málaga 01.06.1575.
[53] ARSI, Baet. 1a, 38v: El P. Mercurián a Méndez, Roma 28.01.1576; 38v: Mercurián al P. Bernal, Roma 29.01.1576.
[54] TALAVERA ESTESO, *Juan de Valencia ...*, 23.
[55] Ignacio de Loyola a Francisco de Borja, 06.02.1555, *Epp. Ign*. VIII, 361-362.
[56] Ignacio de Loyola al P. Miguel Torres, 07.02.1555, *Epp. Ign*. VIII , 364.



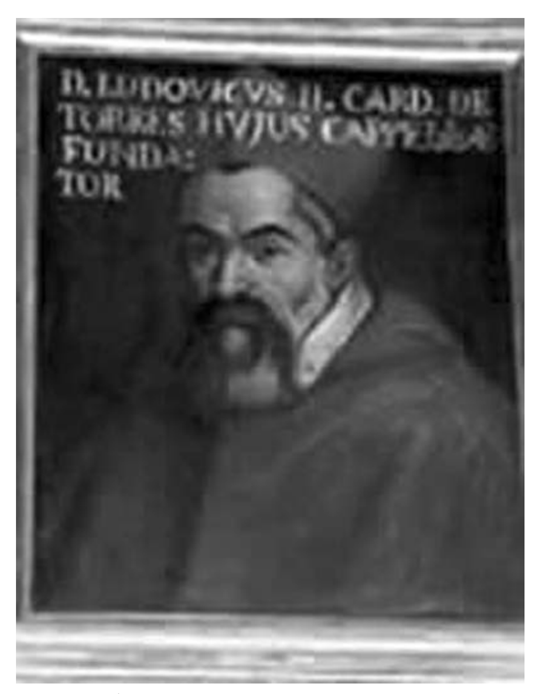
7. Documento de D. Francisco de Torres.

Fruto del matrimonio de Hernando de Torres y Pantasilea Sanguigni nació en Roma Luis de Torres III, el 28 de octubre de 1551. Estudió los preceptos latinos en su casa paterna, y continuó con la retórica y filosofía en el colegio Germánico dirigido por la Compañía de Jesús, en Roma. Consiguió el grado de doctor en derecho civil y canónico en Perugia y Bolonia.

Su tío, Luis de Torres II, arzobispo de Monreale, lo llamó a Sicilia en 1574 y lo nombró vicario general de la diócesis[57]. Volvió a Roma, donde fue ordenado sacerdote y dijo su primera misa en la basílica de Santa María la Mayor, en el altar dedicado al pesebre que, según la tradición, acogió al Niño Jesús. Permaneció al servicio de la curia pontificia y ejerció el oficio de referendario de las signaturas de Justicia y de Gracia, y colaboró en la reforma del breviario y del misal, así como en la del reglamento del ceremonial de los obispos. El cardenal César Baronio, además de distinguirlo con su amistad, le encargó revisar las notas que había escrito sobre el Martirologio Romano. El cardenal Alejandro Farnese, que ya había resignado el archiepiscopado de Monreale lo quiso como vicario en la basílica de San Lorenzo en Dámaso, de la que era titular. En este tiempo romano mantuvo amistad con san Felipe Neri (1515-1595), cuyo proceso por la heroicidad de sus virtudes inició por encargo de Clemente VIII en 1602. También trató con san José de Calasanz, san Carlos Borromeo y san Roberto Bellarmino, además de los cardenales César Baronio y Federico Borromeo.

Muerto su tío en 1584 la sede de Monreale quedó vacante por cuatro años, hasta que, el 2 de enero de 1588 fue elegido por Sixto V a propuesta de Felipe II, como arzobispo de esa jurisdicción, con la obligación de pagar cada año diez mil escudos al cardenal Alejandrino. A pesar de ello, por la rica dotación de esta iglesia y por su acerta-

[57] Cfr. http://vatlat3880.altervista.org/STRUMENTI/Schede/PERSONE/Ludovico_II_De_Torres.html



8. D. Luis de Torres III.

da administración, pudo disponer de abundantes fondos para obras piadosas, literarias y artísticas, sin descuidar el acomodamiento de sus parientes residentes en Roma. Recibió el palio el 16 marzo[58] y se personó en su sede en 1589, época en la que su territorio carecía de trigo, lo que remedió el arzobispo con su gestión.

Ejerció su pontificado en continuidad con el de su tío, de quien había sido vicario general, y en este Arzobispado es tenido por uno de sus pastores más insignes y dignos y más decisivos para la implantación de la reforma tridentina. El principal instrumento fue la celebración de ocho sínodos diocesanos, cuyo contenido versó sobre el clero y la disciplina eclesiástica, así como el culto y la liturgia, con interesantes prescripciones sobre el bautismo y el matrimonio, insistiendo en la importancia del libre consentimiento de los contrayentes. Otras prescripciones combatían la superstición, el abuso de las imágenes y reliquias, la obligación de abrir y mantener los registros parroquiales, y de la instrucción religiosa[59].

Su obra principal fue la erección del seminario diocesano, que no pudo realizar su tío, por bula de Gregorio XIV de 18 de abril de 1591, escribiendo él mismo las reglas por las que se regiría, de las que dice la tradición que fueron supervisadas por san Felipe Neri. Para ello habilitó un ala del antiguo palacio episcopal normando, destinado a almacén de cereales, y enriqueció esta institución con su biblioteca (con 50 armarios de libros) y su pinacoteca (con 300 retratos de personajes ilustres). Fundó becas para alumnos procedentes del arzobispado. Los seminaristas acudían para recibir sus clases de gramática, latinidad y retórica, al colegio público de los jesuitas, para el cual don Luis obtuvo del general de la Compañía, Claudio Aquaviva (1542-1615), la lección de teología moral el 29 de agosto de 1598. El visitador real, Filippo Giordi, en 1604, propuso a este seminario como ejemplo para el reino de

[58] GULIK y EUBEL, *op. cit.* III, 250.
[59] SCHIRÒ, *op .cit.*, 40.

Sicilia. En su gobierno se ocupó de atender a los pobres, y promovió la predicación del catecismo tridentino y bellarminiano, así como el uso de las Cuarenta Horas.

En 1594, encontrándose en Roma, por comisión del papa Clemente VIII, consagró el altar de san Juan Evangelista, en el oratorio subterráneo debajo del altar mayor de la basílica de san Juan de Letrán. Para enriquecer el templo familiar del convento de santa María de los Ángeles, en Málaga, consiguió unas bulas pontificias que incorporaban la iglesia malagueña a la basílica de san Juan de Letrán, haciéndola partícipe de las mismas indulgencias y beneficios[60].

Hizo una serie de reformas en la catedral, monumento del siglo XII, con unos ricos mosaicos y un claustro románico, y erigió la capilla de san Castrense, donde deseaba ser enterrado, por lo que fabricó su sepulcro. En esta capilla hizo enterrar a su sobrino Alfonso de Torres, caballero hospitalario, muerto a los 22 años, combatiendo por la fe cerca del cabo de Gata (Almería), el 29 de abril de 1599. Hizo imprimir el sínodo celebrado por su tío y escribió y publicó algunas obras, como un comentario a la *Salve Regina*[61] o la *Historia della Chiesa di Monreale*[62]*. El cardenal Baronio le dedicó el undécimo tomo de su Historia Eclesiástica*[63].

El 11 de septiembre de 1606 fue creado cardenal presbítero con el título de san Pancracio, por el papa Paulo V e informó de ello al cabildo catedralicio malagueño el 3 de enero de 1607. Como cardenal perteneció a la Congregación de los Sagrados Ritos, por lo que celebró el proceso de canonización de santa Francisca Romana, y fue nombrado Primer Bibliotecario del Vaticano, a la muerte del cardenal César Baronio en 1607[64]. Intervino también, junto a Baronio y Bellarmino, en las últimas sesiones de la célebre “Congregatio de Auxiliis” instituida por Clemente VIII para dirimir la violentísima controversia surgida entre dominicos y jesuitas para explicar cómo se compaginan la eficacia de la gracia divina y la libertad del ser humano.

[60] RODRÍGUEZ MARÍN, *op. cit.*

[61] DE TORRES, Lodovici: *In antiphonam Salve Regina Declamationes sex*, Romae, apud Ascanium & Hiaronymum Donangelos, 1592.

[62] LELLO, Giovanni Luigi: *Historia della chiesa di Monreale,* Rome, 1596. Fue publicada con el nombre de su secretario, Giovanni Luigi Lello, reimpresa una primera vez en Roma en 1616, una segunda en Palermo en 1702, y, finalmente, en Bologna en 1967.

[63] BARONIO, Annales Ecclesiastici, 12 volúmenes, Roma 1788-1793. Ver cartas dirigidas a él en DRAGONETTI DE TORRES, Alfonso: Lettere inedite dei Cardinali De Richelieu, De Joyeuse, Bentivoglioi, Baronio, Bellarmino, Mauricio di Savoia ed altri e due lettere autografe di Torquato Tasso dirette ai Cardinali Ludovico e Cosimo de Torres, Vecchioni, L’Aquila 1909, 15-22.

[64] GIUDICE, *op. cit.*, 87-96; COLLURA, Paolo: *Il cardenale Ludovico de Torres, arcivescovo di Monreale (1551-1609). Profilo storico*, Palermo, Scuola Linotypografica Boccone del povero, 1955.

En los inicios del 1609 hubo de guardar cama por su salud, y estando en Roma se agravó y murió el 9 de julio de 1609, siendo sepultado en la iglesia de san Pancracio. En su sepulcro se lee el siguiente epitafio:

> "Ludovici de Torres Archiepiscopi Cardinalis Montis Regalis, Bibliothecarii Apostolici. Vixit ann. 58. obiit séptimo Idus Iulii 1609".[65]

El 9 de septiembre de 1609 se leyó una carta en el cabildo malacitano, enviada por don Alonso de Torres Ponce de León, en la que comunicaba el fallecimiento de su tío el cardenal don Luis de Torres el 9 de julio. En su vida había hecho confirmar el rezo de san Luis Obispo, patrono de Málaga, para que se rezase en esta Iglesia y obispado, y envió la edición de dicho rezo en dos cofres, uno con las armas del cardenal y otro con las suyas propias, y pidió que el cabildo le mandase el rezo de san Ciriaco y santa Paula, patronos de esta ciudad, para hacerlo confirmar. Su capelo fue colocado en la capilla de san Francisco, en la catedral malacitana, por decisión de su cabildo de 14 de agosto de 1612[66].

5. Cosme de Torres

El último de la saga al que nos referiremos es el Cardenal Cosme (o Cósimo) de Torres, sobrino de Luis de Torres III, e hijo de Juan de Torres y Julia Mattei. Nació en Roma en 1584, fue nombrado arzobispo titular de Hadrianápolis in Haemimonto y nuncio apostólico en Polonia el 17 de marzo de 1621, siendo ordenado el 25 de abril. A petición del rey de Polonia fue creado cardenal presbítero con el título de san Pancracio, por Gregorio XV el 23 de marzo de 1622 y el 22 de mayo, prefecto de la congregación del Concilio. Fue nombrado obispo de Peruggia el 16 de septiembre de 1624 y fue arzobispo de Monreale desde el 3 de abril de 1634 hasta su muerte el 1 de mayo de 1642. El 1 de julio del año anterior había nombrado cardenal presbítero con el título de Santa María in Trastévere[67].

---

[65] Al arzobispo cardenal de Monreale Luis de Torres, Bibliotecario Apostólico. Vivió 58 años. Murió el 9 de julio de 1609.

[66] GARCÍA DE LA LEÑA, *Conversaciones históricas malagueñas. Descanso VI*, 89. Alonso de Torres fue el que encargó y costeó en 1616 los oficios propios de los santos mártires y de san Luis de Tolosa, también copatrón de la ciudad. GARCÍA DE LA LEÑA, o.c. 97

[67] http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/btorrc.html ; MONDÉJAR, F., "Los Torres de Miraflores", Diario *Sur* 19.03.1981, 7.

Mujeres de piedra. Mecenazgo funerario y modelos italianos en el panteón de hombres ilustres de Toledo

Palma Martínez-Burgos García
Universidad de Castilla La Mancha

Resumen: *El artículo se centra en el estudio de un proyecto decimonónico para la exclaustrada iglesia dominica de San Pedro Mártir. Después de un breve período como Museo Provincial de Bellas Artes, las autoridades de la época decidieron fundar en ella un Panteón de hombres ilustres depositando sepulcros y conjuntos funerarios traídos de todos los conventos desamortizados. En el presente estudio destacamos los ejemplos del siglo XVI que responden a la variedad tipológica creada por el Renacimiento italiano, prestando especial atención a las figuras de las mujeres. Ellas han tejido realidades y leyendas todavía vigentes en el Patrimonio cultural de la ciudad de Toledo.*
Palabras clave: *Arquitectura funeraria, Panteón de Hombres Ilustres, Renacimiento, Mujer, Toledo.*

Abstract: *The article focuses on a study of a nineteenth century project for the secularized church of the Dominican Order, San Pedro Mártir. After a brief period during which it housed the Museo Provincial de Bellas Artes (the Museum of Fine Arts), the authorities during that period decided to found a pantheon of illustrious men at the site, depositing sepulchers and funerary items from all of the alienated convents. In this study, we highlight several different types of sixteenth century examples created by the Italian Renaissance, concentrating on the figures of women. They were the ones who wove the realities and legends that are still alive in the cultural heritage of the city of Toledo.*
Key words: *Funerary architecture, the Pantheon of distinguished Men, Renaissance, Women, Toledo.*

El Panteón de Hombres Iilustres: proyecto y utopía.

El edificio más bello que en la actualidad posee la Universidad de Castilla la Mancha es el antiguo convento dominico de San Pedro Mártir en Toledo, donde

desde hace ya veinte años se aloja la Facultad de Ciencias Jurídicas[1]. El ex convento vivió en el siglo XVI su época más brillante, tanto en lo espiritual como en lo artístico. Pero, como tantos casos en la historia del Patrimonio español, la extraña historia de este singular conjunto empieza en el mismo momento en el que da comienzo su desamortización de 1836, cuando el 28 de enero se obligaba a la exclaustración de los frailes. Casi de forma inmediata, el edificio fue ocupado por las llamadas Milicias Nacionales pero, aparte de lo inapropiado del lugar para este fin, en los pocos meses que allí estuvieron se destrozaron tal cantidad de piezas y estancias que en seguida se procedió a darle otro contenido. Así, bajo la tutela de una Comisión Científico y Artística creada a tal efecto bajo la presidencia del Vizconde de Palazuelos, se procedía a convertirlo en Museo Provincial. Para ello se trasladaron más de dos mil obras de arte procedentes de lo muchos conventos y monasterios desamortizados. Junto a las piezas artísticas de todo tipo, también se alojaron los fondos bibliográficos procedentes del Palacio arzobispal compuestos por las colecciones de los cardenales Borbón y Lorenzana, además de la biblioteca de los jesuitas, expulsados un siglo antes. Corría el año de 1838 y nacía el denominado "Almacén Artístico".

De este modo podía decirse que se iniciaba una etapa afortunada en la andadura contemporánea del convento. Fue una década escasa, desde 1838 hasta 1846, que se mantuvo gracias al impulso entusiasta de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos creada en julio de 1844, en aplicación de la Real Orden de junio de ese mismo año. Su cometido primordial era vigilar y custodiar el traslado de los objetos procedentes de las desamortizaciones de 1821 y de 1836 depositándolos en San Pedro Mártir.[2]

El historiador y erudito D. José Amador de los Ríos, tuvo ocasión de conocerlo como Museo provincial. Su testimonio es de incalculable valor porque es el único que nos ha dejado memoria de lo irreversible de aquellos fondos, muchos de ellos hoy perdidos para siempre. En su *Toledo Pintoresca*, publicado en 1845, decía que "la colección de San Pedro Mártir es digna de examen, si bien por causas que ignoramos, se halla sin clasificar enteramente", así como la biblioteca "compuesta de treinta mil volúmenes"[3].

[1] Para una información y puesta al día de este conjunto y la colección artística que alberga, consultar MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Los fondos artísticos de San Pedro Mártir*, Cuenca, UCLM, 2009.
[2] ARAGONES, M. J. *Museo Arqueológico de Toledo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1959, pp. 10-13.
[3] AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Toledo pintoresca*. Barcelona, Ediciones El Albir, 1945

No hay un solo testimonio gráfico que nos permita conocer como eran las instalaciones y las condiciones de la exposición pero lo que si sabemos es la falta de medios de dicha Comisión por custodiar patrimonio tan variopinto. Entre la infinidad de contrariedades que hubo de soportar la peor fue no poder evitar el "expurgo" de muchas obras que fueron llevadas a Madrid como ocurrió con las Cuatro Pascuas de Maíno que adornaban el imponente retablo mayor de San Pedro Mártir. Uno de los primeros en levantar su voz contra esta decisión fue el historiador toledano Sixto Ramón Parro que en 1857 con no poca ironía denunciaba lo que a todas luces consideraba una afrenta:

> "… en tiempos de la exclaustración vino un inteligente profesor comisionado para recoger y llevarse, como se llevó, para el Museo Nacional de Madrid todo lo mejor y aún lo puramente regular que se hallaba en los edificios que acababan de declararse fincas del Estado"[4].

Entre las razones que se adujeron las más repetidas fueron la falta de seguridad y de unas condiciones mínimas que permitieran garantizar el buen estado de los fondos allí depositados. Por ello en 1846 la Comisión Nacional de Monumentos decidió el abandono de San Pedro Mártir como museo y su traslado a San Juan de los Reyes, traslado que se formalizó en la sesión del 5 de febrero de 1849. Esta decisión, posiblemente acertada, volvía a cuestionar qué hacer con el vasto conjunto dominico. Para entonces, su tutela había recaído en la entonces llamada Junta Provincial de Beneficencia que lo destinaba a diversas obras de interés social. Pero el bello templo seguía esperando. Fue entonces cuando las autoridades culturales del país decidieron convertirlo en **Panteón de hombres ilustres**, proyecto que se creaba a fin de salvaguardar la existencia de un buen número de sepulcros procedentes de conventos y monasterios de la ciudad y que no iban a ser llevados al nuevo Museo. Por otra parte, como templo religioso allí existía la capilla funeraria de Garcilaso de la Vega, propiedad de la familia desde el siglo XV y con unos bellos bultos funerarios datados a mediados del siglo XVI, [**Fig. 1**]. De finales de esa misma centuria era la estatua orante del fiscal del Santo Oficio D. Pedro Soto Cameno, alojada en la capilla de Santiago fundada por él, a la izquierda del altar mayor, [**Fig. 2**]. Con tales antecedentes, parecía lógico pensar en la viabilidad del proyecto, pues por otra parte se hacía urgente decidir qué hacer con muchos monumentos sepulcrales que se estaban rescatando de los conventos vendidos y demolidos.

[4] RAMÓN PARRO, Sixto, *Toledo en la mano*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Vol. II, p. 60.



1. Conjunto funerario de Garcilaso de la Vega.



2. Bulto funerario de D. Pedro Soto Cameno.

Era el caso del convento de Nuestra Señora del Carmen perteneciente a la orden de carmelitas calzados. El solar que antaño ocupara iba a ser destinado a otros fines así que lo más conveniente fue trasladar al recién creado Panteón los sepulcros dobles de los Condes de Fuensalida, patrones de la capilla mayor de aquella iglesia conventual y que se alojaron en el emplazamiento que hoy ocupan, a ambos lados del crucero.

Igual suerte correría el convento de Nuestra Señora de Gracia, de agustinos calzados, situado en la Puerta del Cambrón de donde se rescató el doble sepulcro de los Condes de Mélito en un estado lamentable pues el templo había servido de albergue a las milicias francesas durante su ocupación. En 1846 la Comisión lo trasladaba a San Pedro a propuesta de Amador de los Ríos que de este modo lograba salvarlo de un destino incierto.

Mientras estas cosas ocurrían, en 1847 el hospital de Santiago, el más antiguo de la ciudad, se convertía en Colegio General Militar por lo que sus fondos pasaron a incrementar las colecciones de la Diputación. Además de unos retablos, llegaba a San Pedro el sepulcro gótico de la Malograda, Dª María de Orozco, suegra del primer Marqués de Santillana y que en pleno romanticismo inspiraría no pocas leyendas. En la actual capilla de Santiago, una cartela recuerda que "estas siete lápidas,

restos y sepulcro de la malograda, fueron traídos del hospital de Santiago por la Comisión de Monumentos Históricos en 1847".

Al día de hoy, cuando se pasea por la penumbra de San Pedro Mártir, llama la atención la huella y el celo de la Comisión por recoger epígrafes y lápidas a medida que se iban destruyendo edificios históricos y que, repartidas por los muros y el suelo de la iglesia conventual, hablan de la memoria que la ciudad quiso guardar de sus hombres ilustres. El proyecto quedó abandonado en las primeras décadas del siglo XX lo que no es óbice para que despierte la admiración de propios y extraños ante la magnífica colección de arte funerario que alli se custodia

En cuanto a los ejemplos que vamos a analizar nos permiten ver el cambio en el GUSTO ESTÉTICO producido en los patronos desde finales de la Edad Media hasta la plena asimilación de la moda del Renacimiento italiano. Así, en el ámbito local toledano tenemos la presencia, muy fuerte, de colecciones y ajuares moriscos y franceses, tanto en bienes muebles como inmuebles. Válganos el ejemplo inicial de Dª Guiomar, a mediados del XV y que tipifica a la perfección un fenómeno estético muy arraigado. El cambio evidente se produce en la bella secuencia que nos proporcionan los ejemplos sepulcrales fechados en el XVI. Una evolución que va desde el modelo donatelliano cuatrocentista del doble sepulcro de los Mélito [**Fig. 8**], hasta los que nos remiten a las formas de los Leoni, ya a finales del XVI con tintes escurialenses perceptibles en los sepulcros de los Condes de Cifuentes y en los de los Condes de Fuensalida, especialmente, [**Figs. 10 y 11**]. Esta última es sin duda, la tipología más dominante ya que la volvemos a encontrar en los conjuntos sepulcrales de Garcilaso y su hijo como en el del inquisidor D. Pedro Soto Cameno, ambos vinculados al taller de Juan Bautista Monegro.

Al margen de las cualidades técnicas y formales que cada uno de ellos proporcionan, lo más interesante es que también nos hablan de la transformación en la vivencia espiritual que experimentó el siglo XVI español. Es muy evidente, sobre todo si comparamos dos de los mejores ejemplos, el sepulcro de los Condes de Mélito con el de los Condes de Fuensalida. El primero, fechado en las primeras décadas del siglo, responde al modelo de arco triunfal, en un claro referente al concepto humanista de la muerte y la ilusión de un triunfo espiritual del alma sobre el cuerpo. Esta fue una tipología de gran éxito especialmente en Andalucía donde abundan los sepulcros italianos con los que se inicia el Renacimiento español. En cambio, el de los Condes de Fuensalida se inscribe ya en otro contexto ideológico. Se trata de un conjunto en el que la pareja esta en posición orante, en consonancia con los modelos funerarios escurialense y que nos remiten a una ideología contrarreformista del valor de las buenas obras y de la oración eterna.

Por otra parte, el motivo de centrar esta charla en LAS MUJERES se debe al papel que bien de forma activa -caso de Dª Guiomar- o bien pasiva –caso de la Malograda y de la primera condesa de Fuensalida, Dª Elvira de Castañeda, contribuyeron a alimentar e inspirar leyendas que hoy forman parte de la memoria colectiva de lo que hubiera sido aquel Panteón. Por otra parte, muchas de ellas actuaron de forma individual, al margen de la tutela masculina dejando la huella que perpetua su memoria. Lo hicieron en forma de lápidas y cartelas adosadas a los muros o formando pequeños nichos. Es el caso de Dª Marina de Ribadeneyra y Cepeda, sobrina de Santa Teresa de Jesús y señora de probada virtud. Fue Sixto Ramón Parro quien nos da más detalles del descubrimiento de su sepulcro. Corría el año de 1840-41 cuando al retirar un altar , en la capilla de Santa Inés, se hallaba un arca con un cuerpo incorrupto. El historiador no da más datos ni apunta una cronología. Solo concluye diciendo que todo se volvió a colocar en su sitio como estaba y se procedió a tabicar el nicho[5].

Otro caso similar es el de Dª María del Carmen López de Zúñiga, condesa de Miranda y emparentada con la familia de Santa Juana de Aza, la madre de Santo Domingo de Guzmán. Fallecía en Toledo a finales de 1830 y se enterraba en el templo cuando aún era convento dominico lo que nos permite imaginar que se trataba de una benefactora de los frailes. Una placa de mármol adosada al muro de la Epístola, recuerda su figura.

Los antecedentes medievales.

La primera en iniciar esta historia es Dª GUIOMAR DE MENESES Y CORONEL. Según la leyenda, fue la que donó las casa principales de su madre María Coronel, para que en ellas fundaran convento los dominicos.

La Orden de predicadores se había asentado en las afueras de Toledo, extramuros en 1209. El lugar se conocía por el sobrenombre de finca del Granadal y la proximidad del Tajo la hacía insalubre a todas luces. Por ello, a la menor oportunidad que se les brindó se asentaron en las casa citadas, ubicadas en pleno centro, en la parroquia de San Román, en 1407. Hoy se discute si fue ella o uno de sus hijos quien hizo posible este traslado ya que se sabe que la ampliación de este primer asentamiento se producía en 1477 gracias a uno de los descendientes de Dª Guiomar y es posible que sea aquí donde nace el error. Sea real o no, lo cierto es que los dominicos cedieron a la familia fundada por ella, los Tenorio-Silva, la capilla mayor para su enterramiento.

[5] Idem, p. 66






3. Lápida sepulcral de Dª Guiomar de Meneses. 4. Retablo de San Juan Evangelista.

Hoy la lápida que recuerda su memoria esta en la nave de la Epístola, al lado de la puerta que conecta con el claustro de las procesiones [**Fig. 3**]. En ella se lee el nombre de la difunta fallecida en 1454, y de su segundo marido, D. Luis Gaitán y se recuerdan las misas y oraciones por su alma. En la misma lápida se conmemora la memoria de su madre, Dª María Coronel, fallecida en 1429[6].

En el inventario de los bienes de Dª Guiomar se enumeran piezas que revelan un gusto exquisito y muy de la alta aristocracia toledana inclinada hacia las formas mudéjares como expresión de refinamiento. Además de casas y palacios se apostilla la riqueza de sus armaduras, "alfarjías", "estrellas", e igualmente se citan paños, reposteros, tapices, alfombras y tejidos en los que alternan talleres franceses con los mudéjares. Otros bienes señalados son ajuares de plata, joyas y cerámica de procedencia andalusí -morisco, Málaga, etc- pero donde también abundan las alusiones a Flandes y Francia, especialmente en objetos litúrgicos y libros espirituales[7].

---

[6] MARTINEZ CAVIRÓ, Balbina. "Guiomar de Meneses, mujer del adelantado Alonso Tenorio de Silva, y San Pedro Mártir", *Toletum*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Separata, nº 48, p. 294

[7] Balbina Martínez Caviró hace una detallada sucesión de lo que contenía el inventario a los cuatro días de la muerte de Dª Guiomar, el 23 de noviembre.

Ambas mujeres están presentes en el retablo de San Juan Evangelista de principios del siglo XVII y que se puede atribuir a Giraldo de Merlo, que por entonces trabajaba en el retablo mayor [**Fig. 4**]. Es de madera policromada y consta de una estructura creada a base de predella, dos cuerpos con una hornacina central y ático con un frontón partido. Es íntegramente escultórico y denota una buena mano por parte del autor de los relieves. Así, en la predella se alternan una serie de escenas con las representaciones de diversos santos como San Pedro, San Juan en Patmos y San Francisco, mientras que en la cara interna de los billotes se ven los emblemas santiaguistas. En el centro aparece la escena que llama nuestra atención [**Fig. 5**]. Se trata de una *Comunión con donantes*; es una talla menuda y muy buena en la que contemplamos al sacerdote acompañado de dos monaguillos y que ofrece la comunión a las dos mujeres arrodilladas y que identificamos como las donantes. Fue Matilde Revuelta la primera en aventurar que podría tratarse de María Coronel y su hija, Dª Guiomar de Meneses, recordando de este modo su labor de benefactoras[8].



5. Comunión con donantes. Retablo de San Juan Evangelista (detalle).

Otra mujer clave en la formulación decimonónica del Panteón fue Dª MARÍA DE OROZCO cuya cama sepulcral, íntegramente labrada en mármol, se halla en la capilla de Santiago, a la izquierda del altar mayor [**Fig. 6**].

[8] REVUELTA TUBINO, Matilde. *Inventario artístico de Toledo. Capital*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, tomo II, p. 200.

Decía el Vizconde de Palazuelos que se trataba de un ejemplo del arte escultórico "aún bastante atrasado del siglo XIV" pero unos años antes Gustavo Adolfo Bécquer, mucho más sensible a la poética del "arte ojival", lo describía con verdadero deleite reconociendo que aunque tosco y "extravagante", la delicadeza y la elegancia de los caprichos que la adornan recompensaba con creces la mala factura[9]. Se compone de un lecho sobre el que yace Dª María, vestida a la usanza de la época. Estaba casada con D. Lorenzo Suárez de Figueroa, Maestre de Santiago y su hija, Dª Catalina de Figueroa, fue la esposa del primer Marqués de Santillana lo que convierte a nuestra protagonista en su suegra. Palazuelos se hace eco de la tradición que narra su muerte prematura, apenas cumplidos los veintiún años, por lo que recibe el sobrenombre de "la Malograda" con el que ha pasado a la historia forjando en su entorno no pocas leyendas.



6. Sepulcro de Dª María de Orozco, "La Malograda".

Sin embargo, hoy los conocimientos que se tienen de este personaje nos demuestran que no fue tal y que al morir había tenido tres matrimonios y dejaba en su haber siete hijos. De hecho, su linaje se perpetúa en una amplia descendencia que se reparte entre los Condes de Fuensalida, los Marqueses de Cenete y los Duques de Frías[10].

El sepulcro esta situado en el centro de la capilla procedente del hospital de Santiago. Fue traído en 1874 al "panteón" de San Pedro Mártir por la Comisión Nacional de Monumentos, previa autorización del entonces Duque de Osuna y del Infantado, de quien era ilustre antepasada. Una sencilla lápida en el muro lateral re-

[9] VIZCONDE DE PALAZUELOS. *Toledo, Guía artistico-práctica*. Toledo, Eds. de Menor y Hermanos, 1890. p. 789 y BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Historia de los templos de España. Toledo*. Toledo, Eds. Antonio Pareja, 2005, p. 194.

[10] MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, "María de Orozco, la Malograda" *Toletum*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, separata, nº 42. En el artículo reconstruye la biografía del personaje, incidiendo especialmente en este aspecto

cuerda el hecho: “ESTAS SIETE LÁPIDAS, RESTOS Y SEPULCRO DE LA MALOGRADA FUERON TRAIDOS DEL HOSPITAL DE SANTIAGO POR LA COMUNIDAD DE M.H. (MONUMENTOS HISTÓRICOS) DE 1874”

Hoy por hoy, el catafalco de Dª María de Orozco es el único ejemplo de arte gótico existente en los fondos de San Pedro Mártir. Labrado en mármol tal y como hemos referido más arriba, la cama presenta una rica decoración vegetal de hojas de trébol que se cuela entre los escudos de los Figueroa y los Orozco, más la compañía de unos ángeles ataviados con ornamentos sacerdotales y algunos “caprichos fantásticos”, propios del repertorio gótico de esta época. Utilizando la simbología heráldica y funeraria medieval, unos leones soportan el peso de la cama al tiempo que entre sus garras sujetan cabezas humanas de gran verismo [**Fig. 7**]. La figura yacente apoya su cabeza en almohadones labrados y sobre el plegado de su ancho capote descansa un devocionario, a los pies un león custodia el sueño eterno.



7. Detalle. Sepulcro de Dª María de Orozco, “La Malograda”.

De todos los visitantes que lo contemplaron, Bécquer fue el único que hace una descripción entusiasta de los detalles que componen la cama mortuoria de la joven, “célebre por su hermosura”. El magnetismo que irradia le inspira la *Rima LXXVI* en la que parece anhelar el amor imposible:

“En la imponente nave
del templo bizantino,
vi la gótica tumba a la indecisa
luz que temblaba en los pintados vidrios

Las manos sobre el pecho,
y en las manos un libro,
una mujer hermosa reposaba
sobre la urna del cincel prodigio

La contemplé un momento
y aquel resplandor tibio,
aquel lecho de piedra que ofrecía
próximo al muro otro lugar vacío

En el alma avivaron
la sed de lo infinito,
el ansia de esa vida de la muerte
para la que un instante son los siglos...

Cansado del combate
en que luchando vivo,
alguna vez me acuerdo con envidia
de aquel rincón oscuro y escondido

De aquélla muda y pálida
mujer me acuerdo y digo
¡Oh qué amor tan callado, el de la muerte!
¡Qué sueño, el del sepulcro tan tranquilo!"[11]

La impronta italiana y los modelos funerarios.

El primer ejemplo del Renacimiento es el sepulcro doble de los Condes de Mélito D. DIEGO HURTADO DE MENDOZA Y Dª ANA DE LA CERDA. Se halla en la nave del Evangelio, a la izquierda del altar y adosado al muro [**Fig. 8**].

Es, sin duda, uno de los monumentos sepulcrales más bellos de todos los que custodia el templo de San Pedro Mártir. Como obra italiana importada de Génova a principios del siglo XVI lo clasificó Fernando Marías[12]. Esta compuesto por una arquería doble en mármol blanco, formando los dos nichos funerarios y evocando una

[11] BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Libro de los gorriones*. Edición de Mª del Mar Palomo. Barcelona, Hispánicos Planeta, 1977, pp. 9-20

[12] MARÍAS, Fernando. "San Pedro Mártir" en *El Toledo de El Greco*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982. pp. 13-14.



8. Sepulcro de los Condes de Mélito.

tipología de arco triunfal muy del gusto del humanismo incipiente del siglo XVI. La delicadeza de su ejecución llamó la atención de todos los viajeros y visitantes que lo contemplaron y así ha quedado registrado en las distintas crónicas. Válganos de ejemplo el testimonio de Ramón Parro cuando dice que esta lleno de "adornos exquisitos, tallados en piedra blanca con una inteligencia, esmero y prolijidad que no puede menos que admirar a los que le examinan"[13].

El conjunto fue salvado "in extremis" de una destrucción segura gracias a la intervención de D. José Amador de los Ríos en 1845-46. Él mismo relata los acontecimiento en su *Toledo pintoresca* cuando recuerda cómo los contempló entre las ruinas del convento de San Agustín "amenazados de próxima destrucción" ya que el monasterio de agustinos calzados, próximo a la puerta del Cambrón, sufrió como pocos la embestida de las tropas francesas a quienes sirvió de albergue, dejándolo en un estado lamentable[14]. Gracias a su intervención como Secretario de la Comisión Nacional de Monumentos, y a la colaboración de otras autoridades entre ellas D. Sixto Ramón Parro que a la sazón era Gobernador interino, pudieron "rescatar de entre los escombros aquellas preciosas joyas de las artes". Aún así todavía a finales de siglo, entre 1889 y 1892, seguían apareciendo fragmentos del Mausoleo de los Mélito en el solar abandonado donde antes se erigiera el magnífico convento.

[13] RAMÓN PARRO, Sixto. Op. Cit. p. 65
[14] AMADOR DE LOS RÍOS, José, Op. Cit. p. 208

Casi todas las fuentes literarias hablan del "gusto plateresco" con el que esta concebido y de "los caracteres alemanes" en los que se narran las virtudes del ilustre Conde de Mélito "uno de los más señalados varones que tuvo España en el siglo XVI y que mereció ser nombrado por Carlos V, virrey de Valencia y regente junto a Don Juan de Lanuza y el cardenal Adriano" durante sus primeras ausencias del reino. Las lápidas cobijadas bajo los arcos de medio punto que definen la estructura contienen una inscripción en latín, cuya traducción transcribimos a renglón seguido.

"AL CAMINANTE

BAJO ESTE TÚMULO YACE OCULTO DIEGO DE MENDOZA, AQUEL QUE FUE NOBLE HONOR DE LA NACIÓN ESPAÑOLA, PARA QUIEN NI LAS ARTES ROMANAS, NI LA GLORIA DE LA GUERRA ERAN DESCONOCIDAS, Y A QUIEN NO FALTÓ EL VALOR NECESARIO EN EL EJERCICIO DE LAS SANGRIENTAS ARMAS. ASÍ LO ATESTIGUAN SUS RECIENTES Y POSTREROS HECHOS, CUYA FAMA SE ESPARCE POR BOCA DE LOS HOMBRES"

En la lápida de la esposa, leemos similar aviso:

"AL CAMINANTE

AQUÍ YACE ANA DE LA CERDA DE LA ESCLARECIDA ESTIRPE DE LOS REYES DE ESPAÑA, AUNQUE NACIDA EN FRANCIA Y ADORNADA DE LAS MÁS RELEVANTES PRENDAS. FAVORECIÓ A LOS REGENERADOS POR EL BAUTISMO Y SE ENCAMINÓ A SU PATRIA CON MUY GRANDE HONOR. SU ESPÍRITU DESCANSA EN LOS ASTROS Y LLENA A AMBAS CASAS CON EL NOMBRE DEL SOL"

La fórmula escogida, "al caminante", invita a una relación directa con un espectador mudo a quien se le dedican una palabras que constituyen un verdadero regalo, como lo es también el propio monumento. Es una expresión extraña en la literatura elegíaca y funeraria y en su extrañeza radica la belleza que encierra. Recuerda a las fórmulas de los libros de meditación en los que se prepara al lector mediante una conminación similar: "párate y contempla". Pero en este caso, además, incide en la idea de tránsito, de viaje y peregrinación de nuestra vida terrenal hacia el más allá como si se tratara de un "memento mori" tan habitual después en la cultura barroca.

La figura de Ana de la Cerda se confunde con la de su homónima Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa de Éboli. En todo caso, nuestra protagonista es anterior, exactamente su abuela. La lápida señala que es "nacida en Francia" y que sepamos no fue así. Era hija de Iñigo López de la Cerda, señor de Miedes y de Brianda de Cas-



9. Detalle. Sepulcro de los Condes de Mélito.

tro. Ana de la Cerda hereda el señorío de Miedes y al contraer matrimonio con Diego de Mendoza, el segundo hijo del Gran Cardenal Pedro González de Mendoza, asume el título de condesa de Mélito. Poseían casas en Toledo donde muere en agosto de 1553 y con toda seguridad fue ella la que encarga el doble monumento sepulcral conmemorando a su esposo, fallecido en 1536. Su labor de mecenazgo y la opción artística escogida nos revelan un gusto por lo italiano muy acentuado. En 1541 Ana compra al emperador Carlos V las villa alcarreñas de Pastrana, Escopete y Sayatón a fin de crear un mayorazgo con el que favorecer a su hijo predilecto Baltasar. Sin entrar en la legitimidad de tal acto, si nos interesa destacar que fue la que inició la construcción del palacio ducal de Pastrana escogiendo para ello al arquitecto imperial Alonso de Covarrubias que por entonces manejaba un lenguaje clásico depurado anunciando el asentamiento definitivo del Renacimiento español.

El mismo gusto se revela en la ejecución del sepulcro. Consta de un basamento grande sobre el que descansan unas pilastras en las que apoyan los capiteles con bucráneos y hojas de acanto; en las enjutas unas llamativas cabezas de guerreros en relieve muy del gusto italiano. Por su parte, el intradós de ambos arcos adopta una estructura de casetones donde se alojan motivos vegetales de gran tamaño y putti sosteniendo los escudos nobiliarios del matrimonio [**Fig. 9**]. Dentro de la belleza de todo el conjunto, una de las partes más llamativas es el entablamento labrado con una secuencia de angelitos encadenados en un ritmo vertiginoso de movimiento en el que se entrelazan manos, piernas y brazos. Nos recuerda muchísimo a la Cantoría labrada por Donatello para la iglesia de San Lorenzo en Florencia en donde los putti se convierten en ángeles músicos, igual de juguetones y danzantes. Al haberse perdido las pilastras que los cobijaban quedan ahora, fuera de la estructura central, dos angelotes laterales en los que volvemos a ver una musculatura y un tratamiento de

los volúmenes y escorzos muy del gusto de la estatuaria renacentista italiana y que recuerda muchísimo el genio *donatelliano*. Todo el conjunto, que tiene un aire de arco triunfal, se remata con grandes veneras.

Como hemos referido anteriormente, fue una de las piezas que más sufrió con la invasión francesa y el abandono posterior. De hecho, fue rescatada gracias a la mediación de Amador de los Ríos que supo apreciarla a pesar del estado lamentable en el que se hallaba. La restauración que se hizo no es de lo más acertada y no permite distinguir en toda su riqueza los detalles que le adornan. En general, se ha perdido la delicadeza técnica en el labrado del mármol que apenas intuimos en el detalle de las guirnaldas de flores, ni el trabajo "a candelieri" de los grutescos repartidos por toda la superficie, pero en general nos deja contemplar uno de los ejemplos más bellos del arte escultórico del Renacimiento italiano en España.

Afortunadamente no es el único pero si el primero. Luego llegaron otros como el monumento funerario de los Condes de Cifuentes, de finales del siglo XVI y ubicado a ambos lados de la capilla mayor [**Figs. 10 y 11**].



10 y 11. Sepulcro de los Condes de Cifuentes.

Las noticias que existen acerca de este conjunto, son muy escasas e imprecisas pues en todas las fuentes consultadas se les cita genéricamente como Condes de Cifuentes, sin establecer la identidad de sus moradores.

La genealogía de los Condes de Cifuentes se remonta a la Castilla medieval y cobran auge en el siglo XV, cuando la presencia de esta familia en Toledo comenzó a hacerse notar[15]. Desempeñaron cargos públicos y participaron en las luchas de bandos en los convulsos tiempos de Enrique IV. Fijaron su residencia en la ciudad en la que iniciaron un proceso de compras de inmuebles y terrenos y escogieron el convento de San Pedro Mártir como panteón familiar. No olvidemos que Dª Guiomar de Meneses, la primera protectora y quien cede parte de sus casas a la comunidad de frailes dominicos, era la esposa de D. Alfonso Tenorio de Silva, Adelantado de Cazorla y II Conde de Cifuentes, que moría en 1469. Los titulares del condado de Cifuentes mantuvieron siempre una fidelidad a la corona de Castilla, tanto en la persona de Isabel la Católica, participando en la conquista de Granada, como luego con Carlos V. En su séquito aparece D. Fernando de Silva, IV Conde de Cifuentes, apoyando al emperador en la revuelta comunera castellana, por lo que mereció recibir el rango de capitán de los ejércitos imperiales y embajador en Europa. Un papel similar jugó su hijo, D. Juan de Silva, V Conde, acompañando al emperador por su periplo europeo. Casado con Ana de Monroy y Ayala, muere en 1556 y posiblemente sea él quien ocupe el monumento funerario.

El sepulcro es de una enorme elegancia y sobriedad, clasificado como "monegrino" en alusión al taller de Juan Bautista Monegro[16]. Se trata de unas camas cinerarias sobre las que se levanta una pequeño obelisco en forma de pirámide y rematadas en una bola. Todas las formas empleadas tienen una alusión mortuoria y simbólica y, al mismo, tiempo remiten a las fórmulas difundidas a finales del siglo XVI. Es el mismo tipo de sepulcro que escogieron los fundadores del Convento de San José y sus descendientes, D. Martín Ramírez y su sobrino, D. Diego Ortiz de Zayas, clientes de El Greco a quien encargan el magnífico *Retablo de San José* con la *Coronación de la Virgen*. El propio pintor cretense gusta de incluir esta tipología sepulcral en algunos de sus fondos pictóricos. Por ejemplo, el monumento con obelisco y bola que coloca en el nicho del segundo plano de la *Expulsión de los mercaderes* de la madrileña iglesia de San Ginés.

[15] RIESCO DE ITURRI, Mª Begoña. "Propiedades y fortuna de los Condes de Cifuentes: la construcción de su patrimonio a lo largo del siglo XV" en *España Medieval*, 1992, nº 15, pp. 137-160.
[16] MARÍAS, F. op. cit. p. 14

Ambos monumentos se alojan en arco soleos a los lados del altar mayor y cobijados por las magníficas pinturas de Juan Bautista Maíno representando en palabras de Antonio Ponz, "unos angelitos pintados al fresco con mucha gracia"[17]. Así se refería a las pinturas de los lunetos de la cabecera identificadas hoy como las *Cuatro virtudes cardinales*.

Finalmente, el Manierismo viene representado por el doble sepulcro de los Iº Condes de Fuensalida D. PEDRO LOPEZ DE AYALA y Dª ELVIRA DE CASTAÑEDA ubicado en el crucero y a la izquierda del altar mayor (Evangelio) [**Fig. 12**] y el de los IV Condes de Fuensalida, D. LÓPEZ DE AYALA Y Dª MAGDALENA DE CÁRDENAS, situado en el mismo crucero pero a la derecha (Epístola) [**Fig. 13**]. Llegan a España en 1599 procedentes de Génova por lo que enseguida se hizo necesario establecer cual fue su autor

En 1995 Margarita Estella establecía el parentesco de los sepulcros que ahora presentamos con el de los Marqueses de Aguilar en la Colegiata de Aguilar de Campó, cuya estructura semejante y el parecido en la ejecución de las figuras permiten establecer unas conclusiones en cuanto a la autoría de las estatuas funerarias de los Condes de Fuensalida y también en cuanto a las condiciones de su realización y contrato[18]. A falta de una prueba documental que lo ratifique, Estella establecía no sólo el parentesco lejano que unía al albacea del IV Conde de Fuensalida con los Marqueses de Aguilar, sino también las afinidades en el gusto artístico que les hacen compartir el mismo escultor a la hora de encargar sus sepulcros y que no es otro que los Carlone, cuyo taller estaba activo en Génova a finales del siglo XVI.

Desde Ponz en adelante, que los contempló en su emplazamiento original, el convento del Carmen, luego desamortizado, todas las fuentes literarias consultadas describen la belleza de ambos sepulcros de los que no escatiman detalles, si bien el único que puntualiza su procedencia italiana, florentina concretamente, fue Gustavo Adolfo Bécquer[19]. También fue el único en señalar el material "mármol de Carrara riquísimo" y apunta la autoría de "algún famoso maestro florentino". Este detalle nos parece de suma importancia máxime porque el Vizconde de Palazuelos llega a afirmar que dada la grandiosidad y buenas formas fueron hechas por "algún discí-

[17] PONZ, A. Op. cit, p. 180
[18] ESTELLA, Margarita. "Artistas de los sepulcros de los marqueses de Aguilar y procedencia de los Condes de Fuensalida, documentados" en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Marín González*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 327-339.
[19] BÉCQUER, G. A. Op. cit. p. 194





12. Sepulcro del I Conde de Fuensalida.



13. Sepulcro del IV Conde de Fuensalida.

pulo de Berruguete" en alabastro[20]. Casi treinta años después sigue reiterando los clichés establecidos por Amador de los Ríos y sigue hablando de los anacronismos en la vestimenta debidos a lo poco adelantado que estaba el criterio artístico en la época desconociendo el autor las diferencias "bien notorias" entre la indumentaria de la primera mitad del siglo XV y la de finales del siglo XVI. "Adviértase a primera vista que fueron ambas estatuas hechas al mismo tiempo, por lo cual se ha cometido el anacronismo de vestir al fundador del condado de Fuensalida del mismo modo que a su biznieto, siendo tan parecidos los rostros de las estatuas de los varones como las de las señoras..."[21].

En cuanto a su estructura, responden a la tipología sepulcral generalizada a partir de Leo y Pompeo Leoni, a finales del siglo XVI en España . Bajo un arco decorado con ricos mármoles y jaspes disponiendo un elegante cuerpo arquitectónico a base de pilastras y frontón partido, se disponen las figuras en actitud orante y orien-

[20] VIZCONDE DE PALAZUELOS. Op. cit. p. 787
[21] AMADOR DE LOS RÍOS, J. Op. cit. p. 204

tadas hacia el sagrario, en clara consonancia con la ideología contrarreformista. Están arrodilladas ante un rico reclinatorio y todo en su entonación transpira gravedad y silencio. La riqueza de la indumentaria, en ambas se repite el detalle "de los brazos saliendo de una abertura de las mangas, por debajo del codo" y la maestría en la ejecución amén de las afinidades señaladas por la doctora Estella apuntan indudablemente a la procedencia genovesa ya señalada.

Fueron un encargo del IV Conde de Fuensalida, D. López de Ayala que testaba en Madrid, el 15 de agosto de 1599, ordenando que sus restos fueran llevados a Toledo y enterrados en la iglesia del convento de Nuestra Señora del Carmen, fundada por su antecesor, el primer Conde Fuensalida. El testamento fue publicado por Antonio Matilla por lo que sabemos que pedía expresamente que "mando que en la dicha capilla del Carmen se pongan los nichos y bultos de piedra mármol que yo he hecho hacer en Génova y al presente están en Cartagena con todo el guarnimiento dellos y a la mano izquierda las figuras mía y de dona Madalena de Cárdenas mi mujer"[22]. Igualmente queda muy clara la vía de llegada a España de este tipo de piezas. En efecto, lo que el IV Conde de Fuensalida ordena era una costumbre entre la nobleza española que deseaba perpetuar su memoria en ricos monumentos labrados en mármol de canteras procedentes del norte de Italia para luego traerlos a España especialmente a través de los puertos de Levante, de ahí que D. López de Ayala cite expresamente la localidad de Cartagena.

En cuanto a la personalidad y relevancia de los Condes de Fuensalida las cartelas que acompañan ambos conjuntos funerarios son prolijas en alabanzas y detalles relatando las hazañas y virtudes de los efigiados. Así, bajo el conjunto formado por el primer Conde de Fuensalida la lápida recoge la siguiente inscripción:

> "AQUÍ YAZE PEDRO LOPEZ DE AYALA QUE SE HALLO EN LA TOMA DE ANTEQUERA Y DESBARATO LOS INFANTES DE GRANADA QUE VENÍAN A SOCORRELLA; FUE APOSENTADOR MAYOR DEL REY Y DE SU CONSEJO Y ALCALDE MAYOR DE TOLEDO, HIJO DE PEDRO LOPEZ DE AYALA, CANCILLER MAYOR DE CASTILLA, NIETO DE HERNAN PEREZ DE AYALA Y BISNIETO DE PEDRO LOPEZ DE AYALA, ADELANTADO DE MURCIA, RICOS HOMBRES Y SEÑORES DE LA CASA DE AYALA, DESCENDIENTES DEL INFANTE DON BELA, PRIMER SEÑOR DE LA MISMA CASA, HIJO DEL REY DON SANCHO DE ARAGON Y NAVARRA Y DE DOÑA BLANCA HIJA DEL PRINCIPE DE NORMANDÍA. MURIO AÑO DE 1444. FUE INSTRUIDOR DEL MAYORAZGO

[22] MATILLA, Antonio, "Índice de testamentos y documentos aficiones de la nobleza" *Hidalguía*, 1984. Citado por ESTELLA, Margarita, op, cit, p. 331.

DE LAS VILLAS DE FUENSALIDA Y HUECAS Y LABRO LAS CASAS DE TOLEDO. ESTA AQUÍ TAMBIEN SU MUGER, DOÑA ELVIRA DE CASTAÑEDA, DESCENDIENTE DEL CONDE DON RUBIO DE NURUEÑA, HIJO DEL REY DE LEON".

Apodado "el Tuerto" por haber perdido un ojo en la batalla de Antequera, D. Pedro López de Ayala fue quien mandó construir el Palacio de Fuensalida, magnífico ejemplo de arquitectura civil mudéjar en Toledo. la alcurnia de sus aposentos explica las largas estancias que allí pasó la emperatriz Isabel en ausencia de su esposo, el emperador, de hecho, fallece en sus aposentos en 1539.

Por su parte, Dª Elvira de Castañeda, su esposa, es la protagonista de la leyenda *El beso*, que recoge Gustavo Adolfo Bécquer. Ambientada en la ocupación francesa, en ella relata la pasión que la estatua de la dama levanta en un capitán de los que ocupaban el convento en el período en el que éste sirvió de cuartel a las tropas napoleónicas. Así, durante una jornada de descanso en la que corre el alcohol, el capitán, ebrio, arroja su copa contra el rostro del marido e intenta besar el frío mármol de la dama: "...su rostro ovalado... su intensa palidez, las purísimas líneas de su contorno esbelto, su ademán reposado y noble, su traje blanco y flotante, me traían a la memoria esas mujeres que yo soñaba cuando era casi un niño... parece que no la han enterrado en su sepulcro sino que aún permanece en cuerpo y alma de hinojos sobre la losa que la cubre...sumergida en un éxtasis de místico amor". Como no podía ser de otra forma y ante la afrenta recibida, la estatua del esposo cobra vida y de una bofetada de su guantelete de piedra, lo derriba muerto.

En cuanto al IV Conde Fuensalida, su descendiente es, como hemos referido más arriba, quien hace el encargo sepulcral. Su vida transcurre en paralelo a la de Felipe II de quien es estricto contemporáneo. Presente en el enlace con la reina Tudor, batallando en la guerra de San Quintín, contra Enrique II de Francia y en Guadalajara actuando de testigo en la boda del monarca con Isabel de Valois. Ejerció de diplomático en distintas embajadas y asimismo fue testigo en el último enlace de Felipe II con Ana de Austria.

Nada tiene pues de extraño que a la hora de escoger su enterramiento eligiera el convento del carmen calzado, el de sus antepasados y no la parroquia de Santo Tomé donde se había enterrado su abuelo y su padre. Tampoco tiene de extraño que para su sepulcro escogiera la tipología escurialense que los Leoni planteaban en El Escorial en los que aparece en actitud orante junto a su esposa.

La lápida recoge la siguiente leyenda:

"AQUÍ YAZE D LOPEZ DE AYALA 4º CONDE DE FUENSALIDA COMENDADOR MAYOR DE CASTILLA Y MAYORDOMO DEL REY DON FELIPE II Y DE SU CONSEJO DE ESTADO, HIJO DE DON ALVARO DE AYALA Y DE DOÑA CATALINA MANRIQUE HIJA DEL MARQUES DE AGUILAR Y DE DOÑA ANA PIMENTEL NIETA DE DON ALONSO PIMENTEL CONDE BEVANVENTE, VISNIETO DE DON PEDRO LOPEZ DE AYALA PRIMER CONDE DE FUENSALIDA Y RICO HOMBRE, ACRECENTO SU CASA CON LA VILLA DE LILLO, Y OTROS BIENES Y OBRAS PIAS. SIRVIO DESDE 7 AÑOS AL REY DON FELIPE II Y HALLOSE EN LOS CUATRO CASAMIENTOS SUYOS: PASO A INGLATERRA Y FLANDES, Y PELEO EN LA TOMA DE S. QUINTÍN Y EN OTRAS GUERRAS CON FRANCESES. ENVIOLE EL REY AL EMPERADOR MAXIMILIANO II A VIENA, A TRATAR NEGOCIOS IMPORTANTES, MURIO AÑO DE 1599 A 19 DE AGOSTO. ESTA AQUÍ TAMBIEN SU MUJER DOÑA MAGDALENA DE CARDENAS, HIJA DEL DUQUE DE MAQUEDA Y DE DOÑA MENCIA PACHECO HIJA DEL MAESTRO DON JUAN PACHECO".

Ambos monumentos proceden del desamortizado convento de Nuestra Señora del Carmen, de carmelitas calzados. Allí la familia tenía fundada la capilla mayor que actuaba como enterramiento. El convento carmelita era uno de los más antiguos y de los que más sufrió con la invasión de los franceses tras la que había quedado en un estado de ruina absoluto. Después de la desamortización el solar fue comprado por Manuel y José Safont y fue entonces cuando la Comisión Nacional de Monumentos entabló contacto con el Duque de Frías para la cesión de dichas estatuas que se llevaron a San Pedro Mártir, colocándose en el lugar que ocupan hoy. Nacía así la idea de crear un Panteón de hombres ilustres y corría el año de 1845.

Todavía en 1929 se alababa el acierto de esa decisión pues como testifican las fuentes de la época, con dificultad se hubiera encontrado para tal propósito "otro santuario en Toledo más apropiado que aquél cuya grandiosidad de arquitectura, fría y severa, siempre en soledad y solemne silencio, brindaba un seguro recinto sagrado y lugar de reposo a los restos mortales de famosos personajes, y también acomodado lugar para la conservación de unos monumentos funerarios que por su arte señalan el principio, completo desarrollo y última perfección del Renacimiento en España" [23].

[23] GONZÁLEZ SIMANCAS, M. *Toledo. Sus monumentos y su arte ornamental*. Edición del propio autor, Toledo, 1929, p. 241

Arte y diplomacia en la embajada romana de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII Duque del Infantado

David García Cueto
Universidad de Granada

Resumen: *Entre los embajadores destacados por Felipe IV ante la Santa Sede, ocupó un lugar de especial relevancia por su acción como coleccionista don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado. La localización en el Archivo Histórico Nacional de un nuevo inventario de su colección, permite ahora reconstruir con pormenores cuáles fueron sus adquisiciones artísticas en el mercado italiano, así como precisar las obras que ingresaron en su pinacoteca como regalos de distintos miembros de la sociedad romana del momento.*
Palabras clave: *Diplomacia, Coleccionismo, Pintura, Roma, S. 17, Duque del Infantado*

Abstract: *Among the ambassadors of Philip IV to the Holy See, had a place of particular importante due to his action as a collector don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, 7th Duke of the Infantado. The discovery of a new inventory of his collection preserved at the Archivo Histórico Nacional, permits now reconstruct in detail which were his artistic purchases in the Italian market, and clarify the paintings he received as a gift of various members of the Roman society at the time.*
Key words: *Diplomacy, Collecting, Painting, Rome, 17th C., Duke of the Infantado*

La corte de Roma fue considerada durante el siglo XVII por muy diversos y poderosos factores la primera de Europa. Por más que los españoles o los franceses podrían reclamar esa primacía para Madrid o París, lo cierto es que la numerosa presencia extranjera y el esplendor de su vida pública hacían de Roma un enclave de indiscutible internacionalidad y un modelo a evocar en otras latitudes del continente. La vida artística romana se enriqueció de manera exponencial según los mecenas, italianos o no, asentados en la Urbe aumentaban sus demandas y sus expectativas. Entre ellos, hubo algunos españoles que ostentaron un cierto protagonismo, como fue el caso de varios de lo embajadores destacados por la corona ante la Santa Sede. Durante el reinado de Felipe IV, varios de los diplomáticos destacados por el rey en la corte de Roma actuarían como importantes mecenas y coleccionistas, como

hicieron el conde de Monterrey o el marqués de Castel Rodrigo. El presente trabajo analiza varias facetas de la menos conocida actividad cultural de otro de los embajadores del reinado, el VII duque del Infantado don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado (Madrid, 1614-1657)[1].

La vida de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza se inició bajo el signo de la grandeza. Miembro de una de las familias más relevantes de la alta nobleza española, los Mendoza[2], su existencia estuvo rodeada desde la cuna de la mayor magnificencia que podía encontrarse en la España del siglo XVII. Don Rodrigo nació en Madrid el 3 de abril de 1614, fruto del matrimonio formado por don Diego Gómez de Sandoval y Rojas, hijo del polémico valido de Felipe III, el duque de Lerma, y doña Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña[3]**.** Unos días más tarde el futuro duque fue bautizado en la iglesia madrileña de San Andrés, contigua al palacio que los Infantado poseían en la corte[4]. Los padrinos fueron el mismo rey Felipe III y su hija la infanta doña María de Austria, futura reina de Hungría. El niño quedó huérfano de madre a los cinco años, contrayendo su padre poco después nuevas nupcias. Es por ello que el joven primogénito fue criado desde entonces por su abuela doña Ana de Mendoza, la VI duquesa del Infantado (1554-1633), a quien sin duda le unieron fuertes lazos de cariño.

Alcanzados los dieciséis años, en una doble boda de hermanos, don Rodrigo casó en 1630 con María Acacia de Silva y Guzmán, hija del tercer duque de Pastrana y hermana del cuarto. Una vez fallecida su abuela en 1633, el joven se convertiría en cabeza de la casa del Infantado, por lo que además del título de duque heredó los de marqués del Cenete, Argüesa, Santillana y Campoo, así como los de conde de Salda-

[1] Se presentan con ocasión del congreso internacional *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna* algunos de los resultados obtenidos en la investigación llevada a cabo sobre la estancia romana del VII duque del Infantado, integrada en el proyecto posdoctoral sobre *El mecenazgo y la representación de los embajadores de Felipe IV en Roma* que desarrollé en el Dipartimento di Storia dell'Arte Moderna de la Università di Roma "La Sapienza" durante los años 2006 y 2007 bajo la dirección de la profesora Silvia Danesi Squarzina.

[2] Sobre la familia de los Mendoza, véanse las obras fundamentales de NADER, Helen. (1969): *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance*. Princeton, Princeton University Press, 1969; ARTEAGA, Cristina de. (1940): *La Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*. Madrid, Editora Nacional, 1940, 2 vols.; F. LAYNA SERRANO, Francisco. (1942): *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*. Madrid, CSIC, 1942, 4 vols.; FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa. (1991), *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*. Guadalajara, Diputación, 1991; CARRASCO MARTINEZ, Adolfo: "Los Mendoza y lo sagrado. Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria", *Cuadernos de Historia Moderna* nº 25, Universidad Complutense de Madrid, 2000, págs. 233-269.

[3] Recoge aquel episodio ARTEAGA (1940), II, págs. 25-26.

[4] BNF, Ms. Espagnol 423, fols. 154-155.



1. Anónimo romano, *Retrato de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado*. Madrid, Colección Duque del Infantado.



2. Anónimo (antes atribuido a Rubens), *Retrato de doña Ana de Mendoza, VI duquesa del Infantado*. Madrid, colección particular. Reproducido por Arteaga 1940.

ña y del Real de Manzanares. Debido seguramente al controvertido recuerdo de su abuelo paterno, don Rodrigo eligió ostentar sólo los apellidos de su madre.

Sirvió al rey Felipe IV como gentilhombre de cámara, participando después en las campañas militares originadas con motivo de la independencia de Portugal, donde luchó como voluntario en 1643, y la rebelión de Cataluña, siendo general de caballería durante el sitio de Lérida en 1646. Fue con posterioridad, en 1649, cuando se le destinó a la embajada de Roma, pasando a continuación, en 1651, al virreinato de Sicilia. Volvió de Italia en 1656, falleciendo sin descendencia en Madrid el 14 de enero de 1657. Le sucedió como titular de la casa del Infantado su hermana doña Catalina de Sandoval y Mendoza, que había casado años atrás con el IV duque de Pastrana, circunstancia que llevó a la unión de ambas familias[5]. De su fisonomía en la edad adulta queda en manos de sus herederos un singular testimonio, un busto de bronce y pórfido [**fig. 1**], que hubo de encargar en sus años romanos, debiéndose tal vez la cabeza al escultor Orfeo Boselli.

[5] LAYNA SERRANO (1942), IV, págs. 225-226.

Su abuela doña Ana [**fig. 2**], siguiendo un comportamiento habitual entre la nobleza española de principios del siglo XVII, trasladó en 1606 la residencia principal de la familia desde la ciudad de Guadalajara, donde hasta entonces tenían su casa más importante, el palacio del Infantado, a la villa de Madrid, después de haber residido varios años en Valladolid, donde la corte se instaló entre 1601 y 1606 por voluntad de Felipe III. En Madrid los Infantado ocuparon una mansión de fines del siglo XV **junto a la iglesia de San Andrés, en las inmediaciones de la plaza de la Cebada.** A mediados del siglo XVIII aún se mantenía en pie esta imponente residencia de más de cien habitaciones que abarcaba toda la manzana número 130 de la villa. A fines del siglo XIX la quiebra económica de la casa del Infantado y Osuna hizo que fuera vendida en pública subasta y posteriormente derribada para levantar en su solar edificios de viviendas, desapareciendo así el singular escenario de una parte esplendorosa de la historia de la familia.

La reordenación de la pinacoteca familiar en 1649.

La familia Infantado contaba entre sus miembros desde el siglo XV a algunos de los principales coleccionistas y mecenas españoles. Los antecesores del VII duque habían reunido importantes pinturas, dispuestas principalmente en el palacio familiar de Guadalajara, pero desde época de la duquesa doña Ana también en sus casas de Madrid. Fue mérito principalmente del cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495) el iniciar la gran tradición de mecenazgo en la familia, ejerciéndolo no sólo en sus dominios, sino en otros muchos lugares de España e incluso en Roma. Pero para encontrar una gran colección de pintura reunida por los Mendoza, aún habría que esperar un tiempo. El V duque del Infantado, don Íñigo López de Mendoza de la Vega y Luna [**fig. 3**], sí poseyó ya una notable pinacoteca, de más de ciento veinte obras, en el palacio de Guadalajara[6]. En tiempos de su sucesora, la VI duquesa doña Ana, aquella colección aumentó muy notablemente, gracias sobre todo a la acción del VI duque consorte y abuelo de don Rodrigo, don Juan Hurtado de Mendoza y Mendoza. Su pinacoteca resulta verdaderamente espectacular en comparación con la de su predecesor, siendo incluso más extensa que la que reuniría tiempo después su nieto don Rodrigo[7]. Pero la costumbre todavía por entonces muy

[6] Según el inventario póstumo del V duque, fechado en 1601. Publicado en BURKE, Marcus y CHERRY, Peter. (1997): *Spanish Inventories I. Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles, The Paul Getty Foundation, 1997, I, págs. 199-203.
[7] BURKE y CHERRY (1997), I, págs. 229-254.



3. Atribuido a Francisco de Cleves, *Retrato de don Iñigo López de Mendoza, V duque del Infantado*. Madrid, colección particular.

habitual de celebrar una venta pública o almoneda de los bienes de los personajes de cierto rango tras su fallecimiento, algo que ocurrió en el caso del duque don Juan, muerto en 1624, hizo que don Rodrigo sólo conservara de aquel conjunto ciertas obras, fundamentalmente retratos de la familia y algunas pinturas de devoción. Es por ello que la pinacoteca reunida por el VII duque puede considerarse en gran medida independiente de las formadas por sus antepasados.

La colección del VII duque apenas ha sido hasta el momento objeto de estudio, por resultar el único inventario que de ella se conocía, asociado a la testamentaría de don Rodrigo, carente casi por completo de descripciones y atribuciones[8]. Sin embargo, la localización en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional de un completo inventario relativo al estado de la colección de don Rodrigo entre los años 1649 y 1656 permite ahora ampliar sustancialmente el conocimiento de la misma. En esta pinacoteca constituyeron como era de esperar una presencia fundamental las obras reunidas por el propietario en sus años italianos[9]. Como ya intuyeron Marcus Burke y Peter Cherry, el duque no tuvo un especial aprecio por las obras heredadas de sus abuelos, demostrando por el contrario un particular interés por el arte italiano de su tiempo, puesto de manifiesto durante sus estancias en Roma y Palermo. Es cierto que varias de las obras quinientistas de su colección, atribuidas a Tiziano, Bassano o Rafael, no tuvieron necesariamente que ser compradas en Italia,

[8] BURKE y CHERRY (1997), I, págs. 177-178, dieron a conocer el conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, relacionado con la testamentaría del duque, aunque no lo incluyeron en su repertorio de inventarios «owing to the lack of descriptions and the small number of attributions».
[9] Toledo, Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Nobleza, Osuna, cartas, 517/32. El inventario fue redactado en varios momentos entre 1649, cuando el Duque parte de Madrid, y 1656, cuando se disponía a regresar a España tras concluir su virreinato en Sicilia.



4. ANÓNIMO, *Retrato de doña Catalina de Mendoza, VIII duquesa del Infantado*. Zaragoza, Iglesia de San Carlos. Foto: Archivo Mas.

puesto que en el mercado madrileño también podían encontrarse con cierta facilidad, pero las pinturas del *Seicento* con seguridad sí lo fueron, como las de Guido Reni, Jusepe Ribera, Francesco Albani o Battistello Caracciolo[10].

Las obras reunidas por don Rodrigo seguramente no tardaron mucho en dispersarse tras su muerte. La venta en pública almoneda de los bienes que no estaban vinculados a la familia por un mayorazgo continuó siendo una práctica muy común durante la segunda mitad del siglo XVII, por lo que aquellas pinturas italianas volverían con probabilidad tras su fallecimiento a recorrer los caprichosos caminos del mercado artístico. Aunque no se conoce ningún inventario de los bienes de su hermana doña Catalina, su heredera y por tanto VIII duquesa del Infantado [**fig. 4**], es muy probable que ella misma impulsase aquella dispersión. Muchos años después, a principios del siglo XIX, se produjo por herencia la unión de la Casa del Infantado con la de Osuna[11], lo que conllevó una lógica unificación de las colecciones artísticas de ambas familias, constituidas a finales de aquella centuria por un conjunto significativo de obras en las que tal vez salvo algunos retratos, poco quedaba de la pinacoteca del VII duque. La quiebra económica de la Casa de Osuna e Infantado en aquellos años, mientras estaba al frente de la misma el XII duque de Osuna (1814-1882), motivó la venta pública de aquel conjunto de obras, produ-

[10] BURKE y CHERRY (1997), I, págs. 177-178.

[11] En la persona de don Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort (1810-1844), XI duque de Osuna, quien por herencia de su tío abuelo el XIII duque del Infantado, don Pedro de Alcántara de Toledo y Salm-Salm (1769-1841), se convirtió también XIV duque del Infantado.

ciéndose la definitiva dispersión de los últimos bienes artísticos de los Infantado[12]. Pero incluso durante los años en los que don Rodrigo fue titular de la Casa del Infantado (1633-1657), se produjo por su directa voluntad una notable disminución de sus colecciones artísticas.

En 1649, coincidiendo con los meses previos a su salida hacia Roma para hacerse cargo de la embajada ante el papa, el Duque vendió una parte notable de sus pinturas, reordenando también el núcleo de la colección que quedó en sus manos[13]. Aquella operación probablemente tuvo la doble finalidad de, por una parte, recavar ciertos fondos con los que poder enfrentar con mayor holgura el costoso viaje a Italia, y por otra, dejar en buen orden su patrimonio antes de ausentarse por varios años de Madrid.

El mayordomo Juan de Señorete, responsable del guardarropa del Duque, fue el encargado de supervisar aquella venta parcial de la colección. La tasación de las pinturas, iniciada el 25 de marzo de 1649, fue realizada por Francisco Mexía y por el pintor Cornelio de Beer[14]. De los que se conservaron en manos de la familia, unos se integraron en el equipaje que el duque se llevó a Roma y otros se mandaron al palacio de Guadalajara[15]. También al antiguo palacio de los Infantado fueron a parar las pinturas de devoción que no se vendieron entonces, haciéndose cargo de todas las obras de arte llegadas a Guadalajara desde la corte el alcaide de aquella residencia, don Alonso de Nasao[16]. Parece que don Rodrigo no quiso dejar en su ausencia ningún bien especialmente valioso en sus casas madrileñas, prefiriendo llevarlos consigo a Italia o enviarlos al palacio de Guadalajara, donde hasta tiempos de la VI duquesa sus antepasados habían custodiado sus más preciados tesoros.

[12] Véase al respecto SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso. (1896): *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello, 1896.

[13] Dan cuenta de aquella circunstancia CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, Miguel. (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 249.

[14] Madrid, Biblioteca Nacional (BNM), Ms. 11123, *Inventarios de la Casa del Infantado*, donde se contiene el «Pliego de la tasación de Pinturas y Retratos hecha por Cornelio de Ber pintor en 25 de março de 1649 por mandado del Duque mi s.r» y la «Tasaçion de la pintura hecha por Fran.co de Mesia».

[15] BNM, Ms. 11123, *Inventarios de la Casa del Infantado*, en especial la «Relaçion de los Retratos que se han de vender en Almoneda y lo en que estan tassados con sus numeros» y la «R[elaçi]on de los Retratos que quedan en Madrid del cargo de Juan Señorete guardarropa del Ex.mo marques del Zenete Duque del Infantado con los que se hallaren después de la partida p[ara] la embaxada estraordinaria de Roma q[ue] salió su Ex.a en 16 de julio de 1649».

[16] BNM, Ms. 11123, *Inventarios de la Casa del Infantado*, «Alonso de Nasao alcayde de las cassas de Gu[adalajar]a. Cargo que se haze de las pinturas que el Duque mi S.r ha mandado que se le entreguen».

El esplendor de un estilo diplomático.

Al igual que sus colecciones artísticas, la embajada extraordinaria del VII duque del Infantado en Roma sólo ha merecido muy escasa atención por parte de la historiografía contemporánea[17]. No obstante, son bien conocidas las buenas relaciones que por entonces imperaban entre las cortes de Madrid y Roma, ya que el papa reinante desde 1644, Inocencio X Pamphilj, había resuelto en lo fundamental las tensiones del precedente pontificado Barberini con España. Además, Infantado se encaminaba a Roma justo antes del inicio del año jubilar de 1650, que como era costumbre habría de estar marcado por una imponente serie de celebraciones y solemnidades, las cuáles incidirían aún más en el papel de la Urbe como primera corte de la cristiandad.

El 23 de febrero de 1649 don Pedro Coloma, secretario de Felipe IV, escribió al cardenal Albornoz, quien estaba ejerciendo en Roma la función de embajador interino, anunciándole que el rey había designado al duque del Infantado para relevarle al frente de la embajada. El mismo Felipe IV instó al duque el 4 de julio a que acelerase su partida hacia Roma, habiendo de viajar allí en calidad de su embajador extraordinario[18]. Don Rodrigo salió de Madrid rumbo al Levante español el 15 de julio de 1649, acompañado por un séquito en el que seguramente se integrarían más de cien personas. Tras embarcar en Denia y hacer escalas en Mallorca y Mahón, tocaría tierra en el puerto de Civitavecchia en los primeros días de noviembre. Cuatro galeras habían sido necesarias para conducirles a él y a su familia desde las costas españolas hasta Italia. Los emisarios de Inocencio X le esperaban en Civitavecchia para darle la bienvenida, acompañándole a continuación en el camino hacia Roma. Después de haber pernoctado en Polidoro, el día 5 de noviembre Infantado haría su entrada en la Urbe[19]. Como se acostumbraba, las últimas millas antes de llegar a la corte el embajador las recorrió acompañado por un importante séquito. En la carroza que le transportaba, venían junto a él algunos de los cardenales de la facción española que habían salido a recibirle, siguiendo el protocolo habitual. Aquellos cardenales fueron cuatro, dos de origen español, De la Cueva y Lugo, y otros dos que simpatizaban con la causa española, Montalto y Cesi. La carroza principal era seguida de un numeroso cortejo formado por las que habían enviado muchos de los señores principales de la ciudad para dar la

[17] CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo: *«Vos hablareis en este mismo lenguaje». El aprendizaje del lenguaje diplomático por el VII duque del Infantado, Embajador en Roma (1649-1651)"*, en HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.): *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, Seacex, 2007, vol. I, págs. 515-542.

[18] ARTEAGA (1940), pág. 72.

[19] BAV, Ottob. Lat. 3353, III, fol. 375v-376r. Roma, 6 de noviembre de 1649.

bienvenida al diplomático español. Una vez dentro de la Urbe, Infantado se dirigió al palacio del embajador en funciones, el cardenal Gil de Albornoz[20], donde descendió del carruaje para reposar brevemente del viaje. Salió a continuación en coche cerrado, acompañado de los cardenales Albornoz, De la Cueva y Montalto, hacia el palacio pontificio, donde fue introducido por éstos a besar el pie de Inocencio X. Según las crónicas, el sumo pontífice le recibió «con dimostratione di grand'affetto»[21]. Apenas llegado a la ciudad, según marcaban los usos protocolarios, el Duque comenzó a recibir privadamente las visitas de la corte romana, al igual que hizo su esposa la embajatriz doña María Acacia[22]. En esos días, don Rodrigo seguía habitando en el palacio del cardenal Albornoz, si bien poco antes de Navidad se trasladaría al que habitualmente ocupaban los embajadores españoles en Piazza di Spagna, inmueble que su antecesor, el conde de Oñate, había adquirido a la familia Monaldeschi[23] [**fig. 11**]. Aquella mudanza seguramente de vio precipitada por una dramática circunstancia, la repentina muerte del mismo cardenal Albornoz, que tuvo lugar también por aquellos días, poco antes de la Navidad de 1649.

A finales de enero de 1650, en su primera audiencia pública ante Inocencio X, Infantado desplegó toda la magnificencia que estuvo a su alcance. Aquel día, más de trescientas carrozas compusieron su acompañamiento hasta el palacio pontificio. Muchos de aquellos carruajes fueron enviados por los principales aliados de España en la corte romana, como el eran el príncipe Niccolò Ludovisi –emparentado con la propia familia papal-, los Colonna, el príncipe de Gallicano o la princesa de Botero. Con motivo de aquella solemnidad, como solía ser lo habitual, los setenta miembros de su séquito, en el que se integraban los palafreneros, los pajes y los cocheros, estrenaron una lujosa librea de terciopelo. La carroza que transportaba al duque y a los seis arzobispos que le acompañaban llamó también poderosamente la atención, por ir tirada de seis caballos y estar forrada «di raso turchino fiorato d'argento, guarnito d'oro»[24]. Como era preceptivo, tras haber sido recibido públicamente por el papa, Infantado comenzó a hacer también en público las visitas de la corte.

Además de en aquella circunstancia, el duque tuvo durante su embajada otras relevantes ocasiones en las que presentarse ante la sociedad romana con el máximo

[20] Cardenal Gil Carrillo de Albornoz (1597-1649), creado por Urbano VIII en 1627, activo defensor en Roma de los intereses de España. Véase sobre él CARDELLA, Luigi. (1793): *Memorie storiche de'cardinali della Santa Roma Chiesa*, Roma, Stamperia Camerale, 1793, VI, págs. 273-274.

[21] BAV, Ottob. Lat. 3353, III, fol. 376v-377r. Roma, 6 de noviembre de 1649.

[22] BAV, Ottob. Lat. 3353, III, fol. 382v. Roma, 13 de noviembre de 1649.

[23] BAV, Ottob. Lat. 3353, fol. 435v. Roma, 25 de diciembre de 1649.

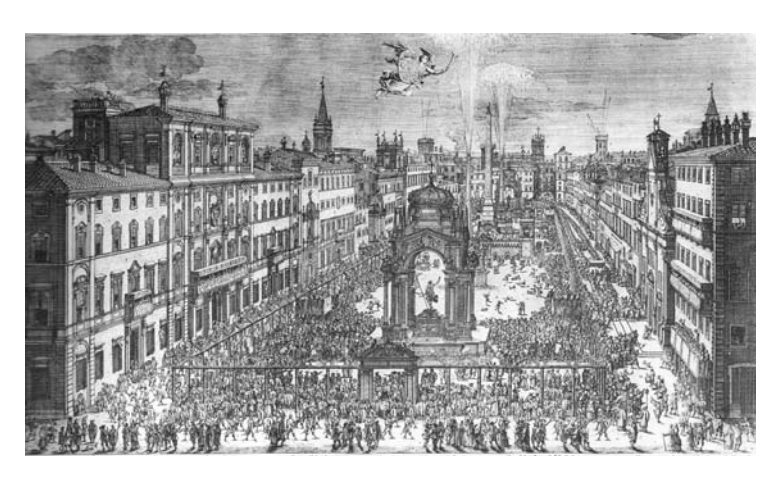
[24] BAV, Ottob. Lat. 3354, I, fol. 33v. Roma, 22 de enero de 1650.

esplendor y la mayor magnificencia. Especialmente singulares fueron las ceremonias de entrega de la hacanea o *chinea*, el tributo que el rey de España había de ofrecer al papa anualmente por el feudo del reino de Nápoles, en 1650 y 1651. En la víspera de la festividad de San Pedro de 1650, el duque presentó por primera vez el tributo a Inocencio X, haciéndose acompañar de una importante comitiva de nobles y titulados de la capital pontifica, según era lo habitual. Los *avvisi* recuerdan que con tal ocasión desplegó una rica librea de damasco negro y dos espléndidas carrozas con tiro de seis caballos, la primera dorada y con adornos, y la segunda cubierta de raso bordado en plata. Al día siguiente, según lo acostumbrado, en la Piazza di Spagna ante la residencia del embajador ardieron unos espectaculares fuegos artificiales, instalándose también para el público regocijo una fuente que manaba vino[25]. En idéntico momento al año siguiente, el embajador se hizo acompañar en la entrega del tributo por el príncipe Camillo Pamphilj, organizando en las dos jornadas sucesivas unos espectaculares fuegos artificiales ante su palacio. La primera noche, ardió una montaña sobre la cual se veía un jinete, y la segunda un barco, que disparó fuegos de gran belleza. El espectáculo fue presenciado por las princesas Pamphilj, Ludovisi y Giustiniani con sus consortes respectivos, quienes también asistieron, junto a muchos otros titulados de la corte, a la representación de una comedia en lengua italiana organizada por el mismo embajador[26]. Una mención muy especial merecen los aparatos efímeros promovidos por Infantado con motivo de las distintas festividades en las que era preceptiva su participación, siendo ésta la faceta artística hasta ahora mejor conocida de su misión diplomática. En este sentido, la procesión de la Resurrección organizada por la iglesia nacional de San Giacomo degli Spagnoli en Piazza Navona con el respaldo económico del duque en el año jubilar de 1650 alcanzó unos grados de sofisticación verdaderamente extraordinarios [**fig. 5**], como queda patente en los estudios de Fagiolo dell'Arco[27]. También promovió el duque, el octubre de 1651, unos espectaculares festejos en ocasión del nacimiento de la infanta Margarita, encomendándole el diseño de los mismos nada menos que a Gian Lorenzo Bernini [**figs. 6 y 7**][28].

La llegada del duque del Infantado a Roma en calidad de embajador supuso, después de un paréntesis de casi una década, el restablecimiento de la más alta magnificencia en la representación diplomática española ante la Santa Sede. Desde

---

[25] BAV, Ottob. Lat. 3354, II, fol. 249r. Roma, 2 de julio de 1650.
[26] BAV, Ottob. Lat. 3355, II, fols. 229r-230r. Roma, 1 de julio de 1651.
[27] FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. (1997): *Corpus delle feste a Roma, I. La festa barocca*. Roma, De Luca, 1997, pp. 349-352.
[28] FAGIOLO DELL'ARCO (1997), pp. 354-358.



5. Dominique Barrière, *Fiesta de la Resurrección celebrada en Piazza Navona en 1650*. Roma, Museo di Roma. Reproducido por Fagiolo dell'Arco 1997.

tiempos del marqués de Castel Rodrigo[29], Roma no conocía un embajador de España que desplegase tanta fastuosidad en el desempeño de su acción diplomática, por más que su antecesor, el conde de Oñate, hubiese ejercido su embajada con un considerable aparato, o que otros embajadores de la década de los cuarenta, como el marqués de los Vélez o el conde de Siruela, hubieran atendido con los mejores medios a su alcance aquellas obligaciones representativas inherentes al cargo. Las circunstancias que contribuyeron a este restablecimiento son varias; por una parte, la propia condición de Infantado, quien como miembro de una de las principales estirpes de la aristocracia española se beneficiaba de una larga tradición de mecenazgo y representación del poder, además de poseer unas abultadas rentas. Por otra, su llegada a Roma se produjo en momentos inmediatamente anteriores al inicio del Año Santo de 1650, evento que estaba siendo preparado con importantes esfuerzos por parte de las autoridades pontificias y ciudadanas, y que preveía una sucesión de actos excepcionales a lo largo de todo el calendario anual en los que el embajador estaría llamado a participar. Ha de tenerse además en cuenta que las relaciones con la Santa Sede, con Inocencio X a la cabeza, eran por entonces bastante fluidas, lo que garantizaba una óptima acogida de Infantado en el seno de la curia romana. Otra circunstancia, de índole artística, concurrió en aquel afortunado momento; el principal pintor español del siglo, Diego Velázquez, se encontraba por entonces en Roma, viniendo a entablar una necesaria relación con el embajador duque del Infantado.

[29] Véase al respecto GARCÍA CUETO, David: "Mecenazgo y representación del marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma", en HERNANDO SÁNCHEZ (2007), II, págs. 695-717.





6 y 7. François Collignon, *Fuegos artificiales realizados por el nacimiento de la infanta Margarita en 1651*. Roma, Biblioteca Casanatense. Reproducido por Fagiolo dell'Arco 1997.

El equipaje del duque y la galería de retratos de la Casa del Infantado.

Toda la documentación relativa al viaje del duque desde Madrid a Roma demuestra que los preparativos de su misión fueron realizados con considerable esmero. Es por ello que en sus baúles se transportaron todos los enseres necesarios para darle a su morada romana el esplendor que la misión requería. Resulta especialmente significativo que en el equipaje que don Rodrigo llevó consigo desde Madrid hasta Roma estuviese incluida una verdadera pinacoteca, compuesta en su mayoría por retratos de la familia real y de sus propios parientes y antecesores. Tal circunstancia era otro signo más del deseo del Duque de no sólo atender de la mejor manera la representación de la corona española ante la Santa Sede, sino también de mostrar públicamente la relevancia y el esplendor de la casa del Infantado.

El retrato fue indiscutiblemente el género artístico de mayor relevancia en las relaciones diplomáticas de la Edad Moderna. Mediante su posesión y exhibición, era posible demostrar con claridad la pertenencia a una ilustre estirpe, la fidelidad a

un determinado monarca, así como los vínculos de parentesco o amistad con otros miembros relevantes de la aristocracia. En una sociedad compleja y habitualmente dividida entre los partidarios de Francia y los de España, como era la romana, el mostrar en las salas principales de la propia residencia el retrato del rey galo o el español significaba la inequívoca adscripción a uno u otro bando político[30]. Por otra parte, el utilizar los retratos como regalo diplomático contaba al igual con profundos y complejos significados en la cultura de la época[31]. Si eran efigies de quien los regalaba, habían de interpretarse como gesto de aprecio hacia el destinatario, pero si se entregaban retratos de terceras personas, las implicaciones podían variar dentro de una amplia gama. En cualquier caso, los retratos jugaban un papel esencial en la representación diplomática del siglo XVII, y es por ello que Infantado quiso acudir a la corte romana no sólo con las habituales efigies de la familia real, sino con una amplísima galería en la que a modo de manifiesto visual, la grandeza de su propia persona quedaba reflejada en lo ilustre y antiguo de su linaje. Como se ha visto, aquellos retratos eran sólo una parte de la colección del Duque, quedando el resto de la misma en su partida hacia Roma a buen recaudo en el palacio de la familia en Guadalajara.

La autoría de aquellos retratos es en su mayor parte desconocida, aunque probablemente entre los de los miembros de la familia que vivieron en las últimas décadas del siglo XVI habría algunos del flamenco Francisco de Cleves, presente en la corte de los duques en Guadalajara desde 1587 en calidad de criado y pintor de don Rodrigo de Mendoza, hermano del V duque del Infantado, don Iñigo López de Mendoza[32]. Además de las obras de aquel pintor de cámara, resulta razonable pensar que otros de los retratos se deberían a algunos de los principales artistas activos en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta el viaje a Italia del VII duque. La galería de retratos estaba compuesta por una amplia serie de efigies de los miembros de la casa real española, así como una lógica representación de los últimos titulares del ducado del Infantado. Se contabilizaban hasta diez retratos de la familia real, remontándose la representación a tiempos de Carlos V, así como quince retratos más de los Mendoza y su parentela. Resulta singular encontrar entre estos últimos alguna efigie de un antepasado tan controvertido como era el cardenal-duque de Lerma, el

[30] BODART, Diane: *"I ritratti dei re nelle collezioni nobiliari romane del Seicento"*, en VISCEGLIA, Maria Antonietta (coord.): *La nobiltà romana in Età Moderna*, Roma, Bulzoni, 2001, págs. 307-352.

[31] Véase al respecto COLOMER, José Luis (director): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, en especial págs. 26-27.

[32] GONZÁLEZ RAMOS, Roberto: "Francisco de Cleves, un pintor flamenco en las cortes ducales del Infantado y Pastrana", *Archivo Español de Arte* nº 313, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 61-76.

polémico valido de Felipe III[33]. Para reforzar su pertenencia a la élite aristocrática española, Infantado llevó igualmente consigo algunos retratos de miembros de la grandeza de España, como el de los duques de Alba o el del duque de Feria, nobles que habían tenido como él altas responsabilidades de gobierno en las posesiones españolas de Italia.

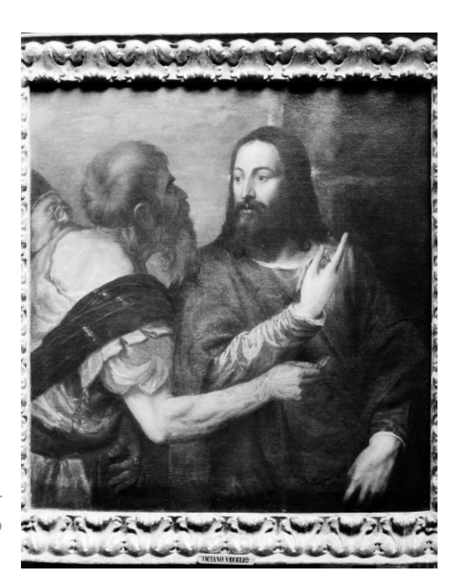
La ocasión de residir en Roma fue aprovechada por el duque para mejorar y ampliar la galería de retratos que había traído consigo desde Madrid. En la capital pontificia se realizaron nuevos retratos, algunos de ellos muy originales, como lo eran los «dos Rettrattos de los Señores Duques D. Rodrigo y Doña Ana que se pintaron en uno en Roma con cornisa entallada y dorada», singular retrato doble de Infantado y la fallecida VI duquesa, su abuela doña Ana, bastante inusual en la tradición española. Doña Ana había fallecido con anterioridad a la embajada, por lo que su retrato hubo de ser realizado a partir de otro preexistente, al igual que lo sería el del «cardenal Duque de Lerma mi señor en pie que se hiço en Roma». La misma duquesa doña Ana habría sido representada en solitario gracias a la habilidad de algún retratista romano (tal vez **fig. 2**). Por supuesto, tampoco podía faltar en aquella galería una efigie del pontífice ante el cual el Duque iba a representar a su rey, el papa Inocencio X Pamphilj. Resulta interesante constatar como en los baúles de don Rodrigo también viajó un retrato del controvertido pontífice español Alejandro VI Borgia (1492-1503), quien vendría a recordar la eventual posibilidad de que la Santa Sede fuese ocupada por un compatriota de Infantado. La oferta de pintura en el mercado romano era tan amplia y variada que permitió incluso adquirir algún retrato de los Austrias españoles destinado a completar la galería en posesión de don Rodrigo. Fue el caso de uno de la reina Mariana, la segunda mujer de Felipe IV, «que se compró en Roma por mano de don Francisco Salvador». También se aprovechó la almoneda romana del cardenal Albornoz para hacerse con «un Retrato de medio cuerpo del Rey nro. sr. Phelipe quarto», al que se le añadió una «cornissa de muchos entalles dorada». La compra de retratos para ampliar la galería no hubo de tener lugar sólo en los primeros momentos de la estancia romana, sino a lo largo de toda la embajada. Seguramente en fecha ya avanzada de la misma se adquirió también «por mano de don Francisco Salvador» un retrato, en este caso de cuerpo entero, de la misma reina Mariana.

El duque también aprovecharía la habilidad de los artistas romanos para retratarse, como consta que hizo posando para el hijo del Padovanino, Ippolito Leoni,

[33] Sobre Lerma, que era además abuelo de don Rodrigo, véase FEROS, Antonio. (2002): *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid, Marcial Pons, 2002.

quien le pintó de medio cuerpo. Resulta de gran interés este testimonio documental, pues son muy escasas las referencias a obras seguras de Leoni, quien en aquellos años había conseguido el reconocimiento del medio artístico romano, al ser admitido en 1651 en la congregación de Virtuosi al Pantheon[34]. El retrato que hizo de Infantado sería traído a Madrid al final de su virreinato siciliano, aunque como de la inmensa mayoría de las obras que integraron su pinacoteca, se desconoce la suerte que pudo correr. En cualquier caso, la galería de retratos que el duque llevó consigo en su viaje a Italia fue enriquecida notablemente con adquisiciones y encargos en Roma, resultando así un heterogéneo conjunto compuesto por retratos antiguos y modernos, españoles e italianos, de medio cuerpo, de busto o de cuerpo entero, rectangulares, cuadrados y ovalados, grandes, medianos y pequeños, que sin duda ofrecerían una magnífica apariencia en las salas en las que colgaran y una sugestiva visión de la familia ducal, de su parentela y de la realeza española.

Junto a la galería de retratos, Infantado llevó en su viaje a Italia una serie de obras de carácter devocional destinadas seguramente a la instalación de su capilla en la residencia romana. Entre ellas, además de algunas láminas de piedra con escenas de la Pasión, se encontraba un *Tributo de la moneda*, original de Tiziano [**fig. 8**]. Había también una *Santa Cena* de Bassano, probablemente destinada a adornar alguna de las estancias principales del palacio [tal vez **fig. 9**].



8. Réplica de Tiziano, *El Tributo de la moneda*. Madrid, colección Duque del Infantado. Foto: Archivo Moreno, Instituto de Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura.

[34] THIEME, Ulrich y BECKER, Friederich, *Kunstler Lexikon*. Leipzig, Verlag, 1979, vol. XXIII, pág. 84.



9. Francesco Bassano, *La Última Cena*. Madrid, Museo del Prado

La presencia de Diego Velázquez.

La circunstancia de índole artística más excepcional que confluyó en la embajada de Infantado en Roma fue seguramente la presencia en la corte pontificia durante buena parte de su misión diplomática del genial pintor Diego Velázquez, quien debía desarrollar por entonces la conocida campaña de adquisición de esculturas que Felipe IV le había encomendado[35]. Como principal representante del monarca en Roma, Infantado hubo de comunicar muy a menudo con Velázquez, así como facilitarle distintas cuestiones de índole burocrática o económica para que el pintor pudiera llevar a buen término su encargo. La correspondencia oficial cruzada entre Madrid y Roma durante la acción de don Rodrigo da buena cuenta de ello, así como también del carácter flemático, enérgico e independiente de Diego Velázquez.

La relación entre Velázquez y el diplomático hubo de ser relativamente estrecha, considerando las barreras que lógicamente impondría el rango del duque, muy superior al del artista. Aunque la documentación estudiada en este trabajo no llega a ser del todo clara al respecto, es más que probable que Infantado se hiciera con alguna pintura de Velázquez en aquella ocasión. Los inventarios de la colección de don Rodrigo no recogen ninguna obra atribuida a Velázquez, pero no resultaría nada extraño

[35] Sobre aquel episodio, ha de verse el pionero trabajo de HARRIS, Enriqueta: "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte* nº 39, CSIC, 1960, págs. 109-136, y también los más recientes de SALORT PONS, Salvador. (2002): *Velázquez en Italia*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, págs. 90-146, y LUZÓN NOGUÉ, José María (dir.): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, catálogo de exposición, Madrid, Real Academia de BBAA de San Fernando, 2007.

que el cuadro registrado como «retrato del Papa Inocencio Decimo hecho en Roma sentado en una silla» fuera una réplica autógrafa del magistral retrato del pontífice realizado en aquel momento y conservado hoy en la galería Doria Pamphilj.

Además, Velázquez se encargó de hacer llegar ciertas pinturas compradas en Roma al rey Felipe IV, probablemente por indicación del propio duque. Se trató de «dos lienzos de dos jarras de flores de mano de Mario con cornisas entalladas y doradas de unas ojas al ayre de una bara de alto». Velázquez probablemente jugó un papel de cierto relieve en la introducción del gusto por la pintura romana de flores en la corte de España, en especial por aquella realizada por el maestro Mario Nuzzi *dei Fiori*, argumento que sin duda requerirá de atención específica[36]. Su buen conocimiento del medio italiano y su profesional criterio seguramente tuvieron alguna influencia en las adquisiciones artísticas que el embajador Infantado hizo en Roma por aquellos años.

Como el mismo Palomino recuerda, en aquella segunda estancia romana Velázquez se benefició no sólo de las amistades que había cultivado en su primera visita, sino que a éstas se unieron las que pudo hacer en aquellos mismos años, en buena medida propiciadas por su nueva condición de pintor del rey de España y el carácter oficial de su misión. Además de relacionarse con algunos de los principales mecenas y coleccionistas que por entonces había en la Urbe, como los cardenales Astalli, Barberini y Massimi, también contó con la cercanía de varios de los más importantes artistas del momento, como Algardi, Bernini, Poussin, Mattia Preti y Pietro de Cortona. Muy probablemente, la mediación de Velázquez hizo posible que el duque del Infantado entrase de manera más fácil en contacto con aquellos artífices, tanto para satisfacer sus propios intereses como para atender a las exigentes peticiones del rey Felipe IV[37].

---

[36] En un trabajo en curso, intento analizar los inicios del gusto español por la pintura floreal romana y el papel que en ello jugó Diego Velázquez.

[37] PALOMINO, Antonio (1986): *Vidas*, ed. de AYALA MALLORY, Nina. Madrid, Alianza, 1986, págs. 166-167: «Volvió a Roma [desde Nápoles] donde fue muy favorecido del Cardenal Patrón Astali Pamfilio Romano, sobrino del Papa Inocencio Décimo, y del Cardenal Antonio Barberino, del Abad Pereti, del Principe Ludovico y de Monseñor Camilo Máximo, y de otros muchos señores; como también de los más excelentes pintores, como el Caballero Mathias, del Hábito de San Juan; de Pedro de Cortona, de Monseñor Pusino, y del Caballero Alejandro Algardi Boloñés y del Caballero Juan Lorenzo Bernini, ambos estatuarios famosísimos».

El intento de contratación de Pietro de Cortona.

Entre las tareas que Velázquez había de llevar a cabo en Roma por orden del rey Felipe IV, se encontraba el contratar a un cualificado pintor al fresco que estuviese dispuesto a viajar a España para encargarse de la renovación decorativa de varios de los reales sitios madrileños. La brillantez y la fama alcanzada en esta práctica desde la década de 1630 por Pietro de Cortona hicieron que él fuese el artista elegido. De esta manera, Velázquez inició una serie de negociaciones con Cortona para intentar convencerle de que aceptase la oferta española, proceso en el que también participó, como representante del rey en Roma, el embajador duque del Infantado. Fue precisamente Felipe IV quien, como se verá a continuación, instó a Infantado durante su embajada romana a entablar conversaciones con el mismo Pietro de Cortona para intentar convencerle de entrar a su servicio en Madrid, encargo que el diplomático obviamente intentó cumplir con la mayor eficacia posible.

Pietro de Cortona era por entonces un artista que gozaba de las más altas consideraciones en la sociedad italiana del momento, las cuales en parte se debían a la brillantez con la que había servido a la poderosa familia Barberini. Velázquez ya había conocido a Cortona en su primer viaje a Italia, si bien no tuvo ocasión entonces de entablar una relación estrecha con el pintor[38]. El punto de partida de aquella negociación fue necesariamente difícil, ya que en 1650 el pintor era uno de los principales artistas activos en la Urbe. Su condición de ministro papal, ocupado en algunos de los principales proyectos promovidos por el propio pontífice, y el general aprecio de su obra, hicieron que el ascenso social de Cortona en Roma adquiriera un ritmo vertiginoso. El maestro tenía demasiados intereses en la Urbe como para abandonarla, dirigiendo por entonces un enorme taller, una *fonderia,* a los pies del Capitolio. Además, la experiencia de otros muchos pintores italianos que se habían aventurado a viajar a alguna corte europea demostraba que aquella apuesta solía estar llena de peligros, y muy a menudo, también de fuertes decepciones.

El monarca, en una carta fechada el 17 de febrero de 1650 y dirigida al duque del Infantado, le hacía saber que había ordenado a Velázquez «haga venir a esta corte a Pedro de Cortona, pintor del fresco, y que para ajustar la forma en que esto huviere de ser, se valga de v[uest]ra autoridad»[39]. Sería entonces a partir de ese mo-

[38] SALORT PONS (2002), pág. 107, resume la cuestión. Ha de considerarse igualmente la importante aportación posterior de SILVA MAROTO, Pilar: "En torno al segundo viaje de Velázquez a Italia Nuevos datos documentales", en VV/AA, *Actas del Symposium internacional Velázquez,* Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, págs. 139-147.
[39] AA/VV, *Varia Velazqueña,* Madrid, Ministerio de Educación, 1960, II, p. 269. La carta se conserva en el AHN, Osuna, 1981/19.

mento cuando Infantado se vería involucrado en las negociaciones para convencer al pintor que viajase a España.

El encuentro entre el diplomático y el artista se produjo entre febrero y junio de 1650. La mediación del embajador ante un artista, por más que tenía precedentes en la Roma del XVII, resultaba un hecho poco usual, ya que los diplomáticos que representaban a un rey en la Urbe contaban claramente con un rango mucho más alto, lo que les llevaba por lo general a valerse de agentes en los asuntos artísticos. Pero Cortona tampoco era por entonces un artista común; su condición de pintor del papa hacía de él un personaje muy singular en la sociedad de la corte pontificia. Seguramente las reticencias de Cortona haría que Infantado hubiera de intervenir den persona para intentar convencerle para que viajase a España. Pero la entrevista de Infantado con el pintor italiano fue infructuosa, y la intervención de Velázquez, si la hubo, tampoco sirvió de nada. Cortona rechazó la oferta de viajar a España, sin dejar abierta la posibilidad de hacerlo en un futuro inmediato.

Pero aquel deseo no pudo ser satisfecho como Felipe IV esperaba. A finales de abril de 1650, Velázquez escribía al erudito boloñés Virgilio Malvezzi para hacerle saber que, pese a la intervención directa del duque del Infantado, Cortona no había aceptado la propuesta española. Por ello, Velázquez de inmediato informó al duque de la alternativa que le había hecho Malvezzi, la contratación en su lugar del fresquista boloñés Angelo Michele Colonna[40]. Felipe IV no tardó en saber de la negativa de Cortona, a la que se refirió en otra carta a Infantado de 22 de junio de ese mismo año[41]. Finalmente, el deseo regio acabaría siendo saciado por los boloñeses Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli, quienes por causas diversas no partirían hacia España hasta 1658[42].

Aunque Felipe IV no pudo conseguir que Pietro de Cortona viajase a Madrid, sí se hizo con algunas obras que el pintor realizó para él por aquellos años[43]. Pese a su negativa, Cortona siguió pintando en Roma lienzos para ser enviados a España, donde por entonces eran muy estimados[44]. A través de las gestiones iniciadas

---

[40] COLOMER, José Luis: "*Dar a Su Magestad algo bueno.* Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi", *The Burlington Magazine* vol. 135, Londres, 1993, págs. 67-72.
[41] AA/VV (1960), II, p. 271. La carta se conserva en el AHN, Osuna, 1981/19.
[42] Sobre los pormenores de la contratación de ambos artistas por la corona, véase GARCÍA CUETO, David (2005): *La estancia española de los pintores boloñeses A. Mitelli y A. M. Colonna, 1658-1662*. Granada, Universidad, 2005.
[43] CAMPORI, Giuseppe (1866): *Lettere artistiche inedite*. Módena, Erede del Soliani, 1866, pp. 508-509.
[44] CAMPORI (1866), p. 512.

por el propio Velázquez, seguramente apoyado por el duque del Infantado, Felipe IV se hizo también con otras pinturas suyas que había realizado tiempo atrás. En concreto, en una carta del rey al conde de Oñate, por entonces virrey de Nápoles, fechada en 25 de enero de 1652, el monarca afirmaba que «últimamente quedaban ya compradas [en Roma] las diez pinturas de las funçiones principales de los Papas para remitirlas»[45], que no eran otras que las que componían el desaparecido ciclo de telas en honor de Urbano VIII estudiado recientemente por Elena Fumagalli[46]. Entre ellas, había una obra importante de Cortona con connotaciones españolas, como era la escena de la presentación de la hacanea al papa por el embajador de España. Una vez en Madrid, el ciclo sería expuesto en la Galería del Cierzo del Real Alcázar, donde en parte calmaría o tal vez acrecentaría los deseos de Felipe IV de contar con los servicios de Pietro de Cortona.

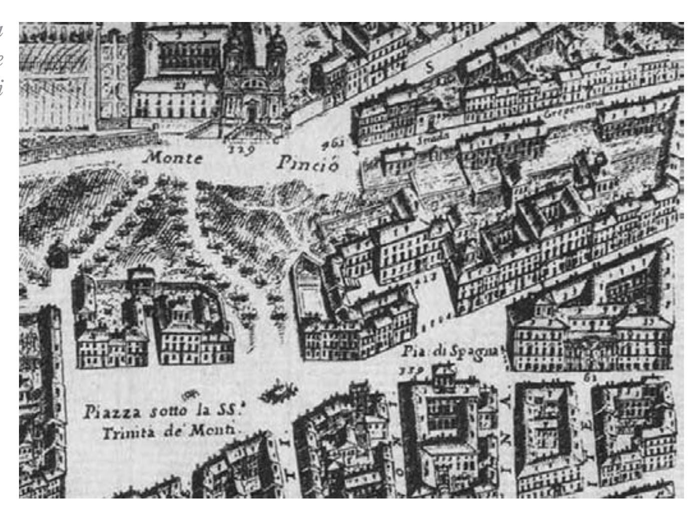
Adquisiciones artísticas en el mercado romano.

Las escasas consideraciones que hasta ahora la historiografía ha hecho de la labor como coleccionista del VII duque del Infantado inciden en la idea de que don Rodrigo en Roma comprara casi exclusivamente tapicerías y algunas piezas de mobiliario[47]. Sin embargo, la documentación aquí estudiada demuestra que aunque en efecto las tapicerías constituyeron uno de los intereses del Duque en el mercado romano, no fueron en absoluto las únicas compras que realizó en la capital pontificia. Uno de los elementos más significativos de la colección del VII duque del Infantado es la importancia que en ella revistió el arte italiano de su tiempo, y muy especialmente el romano. Pese a las connotaciones negativas que algunos han querido ver en ese aspecto, lo cierto es que don Rodrigo mostró un interés por el arte de su tiempo que no siempre tuvieron los principales coleccionistas del siglo XVII español, por lo

[45] Madrid, Real Academia de la Historia (RHA), Colección Salazar y Castro, Ms. 9/633, fol. 218r. Publicado por ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: "Conjuntos iconográficos en el Alcázar de Madrid en época de Felipe IV: nuevas visiones", en PITA ANDRADE, José Manuel (dir.): *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, págs. 305-336, en especial pág. 322.

[46] FUMAGALLI, Elena: "Roma 1624. Un ciclo di tele in onore di Urbano VIII", *Paragone Arte* vol. 55, Florencia, 2004, págs. 58-78. ATERIDO (2006), pág. 315, supone erróneamente, ignorando el trabajo de Fumagalli, que el ciclo entero podía deberse a Cortona.

[47] CHECA CREMADES y MORÁN TURINA (1985), pág. 249: «Con los documentos analizados en la mano, el duque sólo adquirió en Roma colgaduras de tapices (las series de Decio, de Dido y Eneas, de los triunfos de Petrarca, la historia de Tánger y la de José), otra de brocateles que hizo traer de Venecia por orden del marqués de la Fuente, una mesa de lapislázuli y bufetes y escritorios preciosos».



10. Giovan Battista Falda, *La Piazza di Spagna y el Palacio de España*. Detalle de su *Pianta di Roma* (1676).

general poseedores de un gusto conservador que les llevaba a apreciar principalmente el arte de los grandes maestros del pasado, como Rafael o Tiziano. No obstante, varios de los grandes maestros del Cinquecento, incluido el propio Rafael, estuvieron también entre los autores coleccionados por el Duque en Roma. De Rafael adquirió entonces un retrato de León X, considerado por entonces original, aunque seguramente se trataría de una copia. También un tríptico de *Cristo, la Virgen y San Juan* del mismo, enviado al Duque desde Roma, probablemente cuando se encontraba en Palermo, por un tal Zitarelli, al igual que otros importantes cuadros. Consiguió además una copia de su *Virgen con el Niño y Santa Ana*. El principal discípulo de Rafael, Giulio Romano, estuvo presente en la colección con un tríptico de la *Virgen con dos santas*. El *Cinquecento* estaba también representado por un retrato de medio cuerpo de Andrea del Sarto, una *Dánae* del Parmigianino y una copia de la Virgen por este último. Del todo insólita resulta la presencia de una importante obra *quattrocentesca,* un retrato del cardenal Caraffa atribuido nada menos que a Andrea Mantegna.

La obra de Tiziano contaba con un indudable prestigio entre los coleccionistas españoles desde tiempos de Carlos V, por lo que no sorprende que el duque se hiciera con un original y tres copias del maestro véneto. El primero era un lienzo con *Venus y Adonis*, y las segundas una *Dánae*, una *Magdalena* y el retrato del papa Pablo III. Otros pintores vénetos de fama también estuvieron presentes en sus compras, como demuestran el *Hombre con birrete rojo* de Pietro della Vecchia, muy representativo de su obra, y el *Adán da nombre a los animales* de Bassano. La pintura boloñesa del *Seicento* también ocupó un lugar importante entre las compras de Infantado.

Los inventarios recuerdan una cabeza de *San Pedro* del Guercino, dos lienzos de la *Encarnación*, de Guido Reni y un *Niño Jesús con San Juanito*, del mismo.

De la escuela napolitana, además un importante núcleo de lienzos de Battistello Caracciolo, compró probablemente una *Santa Inés* de Massimo Stanzione, así como dos obras de Jusepe Ribera, un *Santiago* y un *San Pedro*. Los artistas flamencos residentes en Roma supusieron igualmente un atractivo al que el duque no se pudo resistir. En la Urbe el diplomático se hizo con un paisaje de Arriero Fiammingho y con una lámina de la *Magdalena* debida a Adam Elsheimer. Algún otro pintor destacado en el panorama romano quedó representado en la pinacoteca, como Carroselli con una *Nuestra Señora*. Un desconocido «Antonio el Roxo» fue autor de dos curiosos bodegones «de despojos» integrados en la pinacoteca.

Otras obras adquiridas en Roma por el Duque se registran en los inventarios sin autoría. Entre éstas, se encuentra un «lienzo grande de San Juan Bautista», dos perspectivas y dos perspectivas más que hacían pareja, una de ellas con la *Cena del rey Baltasar*. También adquirió un lienzo del *Ticio* a tamaño real, seis imágenes de devoción sobre paño *feltrado*[48], y tres telas llamadas «de los Velos», que representaban a *Venus dormida con Pan, Venus y Cupido*, y *Cupido dormido*. Tal denominación pudo deberse a que, por su carácter erótico, estos lienzos estuviesen habitualmente cubiertos con unas cortinillas de tela, costumbre habitual en el Madrid de la época. Compró también un retrato de Ranuccio Farnese. Para cerrar este capítulo de obras anónimas, caben ser mencionadas cuatro miniaturas de una cuarta de alto, que representaban a *La Virgen y el Niño, La Virgen y el Niño con San Juanito, La Sagrada Familia,* y una *Reina de Polonia*, compradas a un tal Juan Bautista.

Las oportunidades artísticas que la corte romana ofrecía hicieron que Infantado encargase una pareja de obras destinadas a perpetuar la memoria de su acción diplomática y a celebrar su propia persona. No consta el artista que realizó para él una «Perspectiva grande de la Piazza Navona», con la que el Duque probablemente evocaría las fastuosas celebraciones de la Resurrección que él había promovido el Año Santo de 1650, obra que formaba pareja con un «lienzo grande de la Cabalgata de San Pedro», recuerdo pictórico de sus funciones de entrega del tributo de la *chinea*. Don Rodrigo supo una vez más hacer uso del arte para exaltar su propia persona y la misión que en Roma hubo de desempeñar en nombre de su rey.

[48] Italianismo utilizado para definir un tejido de fieltro.

Los regalos de la corte romana y de la facción española.

Un considerable número de las pinturas que Infantado añadió a su colección durante la embajada romana no fueron adquiridas, sino recibidas como regalos de diversos personajes que por entonces residían en la Urbe, tanto italianos como españoles. Los inventarios de la colección dan buena cuenta de ello, al registrarse con precisión en los mismos el nombre del donante junto a la obra regalada. De esta manera, resulta posible reconstruir con ciertos pormenores cómo la pinacoteca del duque se incrementó gracias a una práctica tan extendida y llena de significación en la Europa del *Seicento* como era la del regalo. Al analizar en su contexto quiénes fueron los personajes que presentaron pinturas a Infantado, puede verificarse cómo en muchos casos, sobre todo cuando el donante era un italiano, las obras de arte regaladas eran un modo de agradecer alguna merced recibida por la corona. Es indiscutible que la figura del embajador de España jugaba un papel esencial en la tramitación de las generosas pensiones, beneficios y rentas que concedía la monarquía hispánica, tan codiciadas a menudo por numerosos miembros de la aristocracia romana. Es por ello que granjearse el favor del diplomático al frente de la representación española en la Urbe resultaba de gran importancia para muchas familias de la nobleza ciudadana. También varios de los españoles por entonces asentados en Roma, e incluso los miembros del propio séquito de Infantado, intentaron con miras más o menos análogas ganarse su simpatía mediante el regalo de obras de arte.

Uno de los más generosos donantes durante aquella embajada fue el cardenal Girolamo Colonna, personaje muy partidario de la causa española. Las relaciones que en Roma el duque mantuvo con Colonna fueron aparentemente cordiales. Consta, por ejemplo, cómo a principios de septiembre de 1650, el prelado invitó a Infantado, junto con otros relevantes españoles de la corte pontificia, a una «lautissima cena»[49]. Poco antes de la salida del embajador de Roma, el octubre de 1651, el cardenal volvió a darle un gran banquete similar en su palacio de Santi Apostoli[50]. Sin embargo, en un informe enviado por Infantado a Madrid, relativo a los cardenales papables que por entonces había en la Urbe, describía a Colonna como «buen señor pero avariento y de poca capacidad"[51]. Pese a su seguramente obvia avaricia, Colonna quiso agradar al embajador español con varios regalos. De él, Infantado recibió «un lienço de bara y quarta de la Anunciacion de nra Señora con muchos anjeles y nubes de figuras pe-

[49] BAV, Ottob. Lat. 3354, III, fol. 319r. Roma, 3 de septiembre de 1650.

[50] BAV, Ottob. Lat. 3355, III, fol. 348v. Roma, 7 de octubre de 1651.

[51] BNM, Ms. 11267/38, *Parecer [del VII duque del Infantado] sobre los cardenales que hoy son vivos, nombrados por Paulo V, Gregorio XV, Urbano VIII e Inocencio X.*



11. Fachada del Palacio de España en Roma en la actualidad.

queñas», «un lienzo en que estan pintadas algunas cossas de confiterias», un paisaje «con el tiempo y otras figuras pequeñas de Diosas de la gentilidad», dos miniaturas de jarras de flores y una miniatura de Cristo con un sacerdote de rodillas. No constan en ningún caso los autores de tales obras, pero sorprenden en su conjunto por la variedad de géneros que abordaban. Tampoco resulta posible identificarlas en los inventarios conocidos de la colección del prelado[52]. El importante número de pinturas que Infantado recibió como regalo del cardenal Colonna hubo de ser no sólo un testimonio de su adscripción a la causa española, sino también un signo de la gratitud del prelado ante la devolución por parte de la corona española de unas importantes rentas que le correspondían en el reino de Nápoles[53].

Otros miembros del colegio cardenalicio también quisieron agradar a Infantado con algún presente artístico. Así, el cardenal Alessandro Bichi, antiguo nuncio en Nápoles y en Francia, de quien pensaba el propio duque que tenía «gran opinión de sí, declarado francés»[54], le regaló un paisaje con ganado. Del cardenal Pierdonato

[52] Véase al respecto DI MEOLA, Barbara: "La collezione del cardinale Girolamo I Colonna", en CAPPELLETTI, Francesca (coord.): *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Roma, Gangemi, 2003, págs. 113-125.
[53] BAV, Ottob. Lat. 3355, I, fol. 141v. Roma, 22 de abril de 1651.
[54] Cardenal Alessandro Bichi (1596-1657). Véase sobre él WEBER, Christoph Weber y BECKER, Marcus. (1999-2002): *Genealogien zur Papstgeschichte*, Stuttgart, 1999-2002, vol. I, pág. 104.

Cesi[55], a quien don Rodrigo consideraba «muy amigo nuestro» y que había estado presente en su recibimiento en la ciudad, recibió una *Herodías con la cabeza del Bautista*. Cesi había de estar agradecido al embajador, puesto que durante su acción recibió varias gracias de la corona por ser protector del virreinato de Sicilia[56]. El cardenal Federico Sforza[57] le regaló «cinco retratos de mugeres de medio cuerpo». Aunque esta última descripción resulta sumamente vaga, tal vez se tratara de una serie de lienzos de ámbito veronesiano, uno de los cuales todavía se encontraba en manos de la familia Infantado a principios del siglo XX [**fig. 12**].



12. Anónimo, *Retrato femenino*. Madrid, colección Duque del Infantado. Foto: Archivo Moreno, Instituto de Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura.

También los familiares del finado pontífice Urbano VIII, quienes durante dos décadas habían disfrutado de un poder casi ilimitado en la Urbe, entregaron al Duque una pintura; se trató de una *Magdalena* debida a Giovan Francesco Romanelli[58]. Algún otro miembro de la nobleza romana quiso agradar a Infantado con obras de arte. Fue el caso del marqués Mattei, sobrino del cardenal del mismo nombre, quien le regaló dos curiosas miniaturas con escenas populares, una que representaba a dos borrachos y otra de un viejo tomando tabaco. Aquellos presentes hubieron de ser un agradecimiento por la concesión de un hábito de caballería español que se le había hecho en 1650[59]. Un italiano antes

[55] No en vano, el cardenal Pierdonato Cesi (1583-1656) había sido nombrado por el rey de España canónigo de la catedral de Toledo. Véase al respecto AHN, Sección Nobleza, Osuna, C. 1981, D. 75, Carta de Felipe IV al duque del Infantado, Madrid, 31 de mayo de 1650. Cesi fue además camarlengo del Sacro Colegio entre los años 1651-1652.

[56] AHN, Sección Nobleza, Osuna, C. 1981, D. 104, carta de Felipe IV al duque del Infantado, Madrid, 12 de noviembre de 1650.

[57] Cardenal Federico Sforza, príncipe de Valmontone (1603-1670). Creado por Inocencio X el 6 de marzo de 1645. Véase sobre él WEBER, Christoph. (1994): *Legati e governatori dello Stato Pontificio*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, págs. 133, 198 y 394.

[58] FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. (2001): *Pietro de Cortona e i "cortoneschi". Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*. Milán, Skira, 2001, p. 117. No resulta posible identificar esta *Magdalena* en los inventarios del duque.

[59] AHN, Sección Nobleza, Osuna, C. 1981, D. 113, carta de Felipe IV al duque del Infantado, Madrid, 30 de septiembre de 1650.

mencionado, de extracción social mucho más modesta, de nombre Marco Antonio Zitarelli, le dio una cabeza de un profeta de poco más de dos palmos y un lienzo pequeño de la Virgen. Consta que este Zitarelli envió desde Roma seguramente a Palermo un importante lote de pinturas para el Duque. Es probable que este personaje hubiese también actuado como agente o mediador al servicio de Infantado en la adquisición de obras de arte en el mercado romano, siendo en tal caso uno de aquellos agentes activos en la Roma del *Seicento* desconocidos por lo general para la Historia del Arte.

Entre los voluntarios donantes de arte al embajador español se encuentra también un nutrido grupo de connacionales, muchos de los cuales serían probablemente miembros de su propio séquito. También alguno de los agentes regios que por entonces residían en Roma presentó obras de arte al duque. Especialmente generoso fue don Alonso de la Torre, quien regaló al diplomático varias pinturas, que fueron «la ruina del arco de Constantino» y dos miniaturas de jarras de flores. Aquellos presentes hubieron de entregárselos antes de octubre de 1650, pues consta que a finales de aquel mes don Alonso dejó Roma para dirigirse a Nápoles[60], figurando que poco después, en 1651, había ya fallecido[61]. Otro español asentado en Roma, don Francisco Salvador, que era gentilhombre del cardenal Odescalchi, donó tres pinturas al embajador. Eran «una fábula de lienzo largo de sobre ventana», una copia de la *Venus* de Tiziano y otra de la *Magdalena con Cristo*. Pese a estar al servicio de un cardenal italiano, don Francisco contó con el afecto de algunos de los principales españoles residentes por aquellos años en la Urbe, como lo había sido el cardenal Egidio Albornoz, quien en su testamento le legó un cuadro[62].

Entre los españoles que probablemente formaban parte de su séquito y que hicieron regalos artísticos al Duque se encontraban el maestreescuela de Lerma, quien le dio una miniatura de la Virgen con el Niño dormido en los brazos, y el padre Lagunillas, que le entregó otras cuatro miniaturas de jarras de flores. El inquisidor Trasmiera le regaló un paisaje de cinco palmos y un retrato de una señora sentada en una silla con un niño delante. A don Ramón de Ardoz le debió el Duque un cuadro del maestro Epila, y a don Pedro de Castro una pintura de «San Juan Bapp. tta en la prission» de Guercino, un lienzo de una vara de una Venus dormida con

[60] BAV, Ottob. Lat. 3354, III, fol. 393. Roma, 29 de octubre de 1650.
[61] SALORT PONS (2002), p. 418, nota 41.
[62] Archivio Storico Capitolino (ASC), Archivio Generale Urbano (AGU), sezione I, notario Jaime Morer, 526, sin foliar.

unos cupidillos y un sátiro y una imagen sobre paño *feltrado*. Don Pedro de Castro fue agente en la corte de Roma al servicio de varios príncipes españoles, y de ahí seguramente su deseo de estrechar todo lo que estuviese en su mano los lazos con don Rodrigo[63]. Don Pedro Lizarazu le entregó una lámina de *Venus y Adonis* debida a Francesco Albani, y don Francisco de Triana un curioso biombo pintado por ambas caras con paisajes del Génesis. El embajador no recibió de los españoles residentes en la Urbe únicamente pinturas, sino también alguna escultura. Así, el coronel Pedro de la Puente le regaló un relieve de mármol blanco y negro con la fábula de Venus y Vulcano. Aparece en los inventarios un último y algo controvertido donante de pinturas. Un tal Francisco Sánchez dio al duque un lienzo de «despojos» debido a Antonio el Rojo. Probablemente aquel hombre fue Francisco Núñez Sánchez, un mercader portugués que acabaría ascendiendo de manera vertiginosa en la sociedad romana de la segunda mitad del siglo XVII, llegando a ennoblecerse con el título de marqués[64]. Él fue uno de los prestamistas con quienes, ante ciertas dificultades económicas, el duque habría de empeñar varios de sus enseres[65].

Una nueva inflexión se produjo en 1651 en la biografía de don Rodrigo. Coincidiendo con los primeros días del mes de septiembre de 1651, el embajador recibió de Madrid la confirmación del nuevo destino político al que Felipe IV había querido enviarle. Llegó entonces a sus manos el nombramiento como virrey de Sicilia, cargo que habría de ostentar hasta pocos meses antes de su muerte[66]. A finales de noviembre de 1651, el duque con todo su séquito partió de Roma hacia Gaeta, con la intención de embarcarse allí sobre dos galeras que habrían de llevarle a Palermo. Tras los fastos de la corte romana, a don Rodrigo le esperaba ahora una existencia tal vez menos esplendorosa, pero igualmente colmada de responsabilidades, en la ciudad de Palermo.

Los vientos contrarios durante la navegación hacia Sicilia desde el continente italiano le obligaron a desembarcar en Messina, donde tomó posesión del virreinato

[63] Véase al respecto Archivio Segreto Vaticano (ASV), Avvisi, 27, fol. 109v. Roma, 17 de marzo de 1657: "Nella Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli [fu data sepultura] al Sig. D. Pietro de Castro agente in questa Corte di diversi Principi".

[64] Él será el responsable de la construcción del palacio de su apellido, hoy llamado Nuñez-Torlonia, donde trabajará decorando varios ambientes a partir de 1660 Giovanni Francesco Grimaldi. Véase LUCARELLI, Carlo: "Palazzo Nuñez-Torlonia", *Lazio ieri e oggi* nº 42, Roma, 2006, págs. 374-375.

[65] ASC, AGU, sezione I, notario Jaime Morer, 512, sin foliar.

[66] BAV, Ottob. Lat. 3355, III, fol. 310r. Roma, 2 de septiembre de 1651: «Giovedì matina gionse quà un Corriero di Spagna che hà portato à questo Ambre. Cattolico la patente di V. Rè di Sicilia». La orden regia había sido dada en Madrid a 21 de agosto de 1651.

el 27 de diciembre de 1651. Desde allí se encaminó hacia Palermo, llegando el 25 de enero siguiente. El 1 de febrero organizó su solemne entrada en la ciudad, indicando expresamente que fuese aquella ocasión, y no la de Messina, la que se considerara el acto de inicio de su virreinato[67].

El gobierno de la isla de Sicilia por Infantado se extendería hasta principios de 1656. Fue sólo entonces cuando emprendió regreso a España, haciendo su entrada en Madrid a finales del mes de abril[68]. Durante el viaje, tanto él como su consorte se habían enfermado gravemente, padecimiento que llegó a ser mortal. Don Rodrigo fallecería a causa de aquel mal el 14 de enero de 1657[69]. Al haber muerto con anterioridad los dos hijos nacidos de su matrimonio, fue su esposa quien quedó por única heredera, tal como se recoge en su testamento[70]. La duquesa, que viviría hasta 1662, hubo de hacer frente a la imponente deuda de 200.000 ducados que dejaba su marido, denotándose la poco afortunada administración que don Rodrigo había realizado de sus cuantiosos bienes. El título, y con él lo que se hubiese conservado de las colecciones del duque, pasaron a su hermana Catalina, que le sucedería como VIII duquesa del Infantado [**fig. 4**]. Ella sería por tanto la heredera de las pinturas que el Duque había traído consigo desde Italia. No obstante, algunos de aquellos lienzos habrían sido regalados por don Rodrigo antes de morir, y probablemente otras fueron enajenadas por venta o empeño. De esta manera, comenzó la dispersión de aquel singular conjunto de obras de arte. A finales del siglo XIX, cuando la casa del Infantado-Osuna se vio obligada por su quiebra económica a subastar los bienes artísticos que poseía, apenas se podía reconocer en las colecciones de la familia alguna de las obras que habían pertenecido al duque, casi con la única excepción de varios de sus retratos[71]. Aún así, los años italianos del VII duque del Infantado supusieron, por el extraordinario cúmulo de circunstancias aquí recogidas, uno de los episodios más destacados de la historia del coleccionismo español en el siglo XVII.

---

[67] AURIA, Vincenzo. (1697): *Historia cronologica degli signori vicerè di Sicilia,* Palermo, Pietro Coppola, 1697, p. 120.

[68] BARRIONUEVO, Jerónimo (1893): Avisos, 1654-1658. Madrid, M. Tello, 1893, vol. III, p. 383. Madrid, 29 de abril de 1656: «El domingo entró en Madrid el Duque del Infantado y su mujer».

[69] ARTEAGA (1940), II, pág. 81.

[70] Una copia se conserva en el AHN, Sección nobleza, Osuna, 1763, nº 23 (1-2).

[71] Véase al respecto SENTENACH Y CABAÑAS (1896).

Palazzi e ville nella Napoli del Cinquecento: strategie nobiliari e controllo spaziale.

Prof. Anna Giannetti,
Università di Napoli.

Resumen: *Este ensayo enfoca las relaciones entre el patrocinio arquitectónico y los cambios en las costumbres de la aristocracia en Nápoles, durante la gobernación española a través de la corte virreinal.*
Palabras clave: *Arquitectura, s. XVI, patrocinio, Nápoles, corte virreinal.*

Abstract: *This essay approaches relationships between architectural patronage and changing aristocracy's habitus in Naples, during the Spanish government established itself through the viceregal court.*
Key words: *Architecture, 16th., patronage, viceregal court.*

1. Dal Regno al Viceregno: modelli di vita nobiliare.

Una premessa necessaria. Se il Cinquecento a Napoli è un secolo di profondi sconvolgimenti politici, lo è anche di tenaci resistenze. A dispetto degli avvenimenti che nel 1503 avevano portato Ferdinando il Cattolico a cingere la corona del Regno e nel 1506 a prenderne possesso, l'annessione del Napoletano all'immensa dimensione dell'impero spagnolo rimane assai incerta fino alla fine del secolo, limitandosi di fatto alla ex capitale e ad alcuni punti strategicamente importanti[1], allo stesso modo, i rapporti tra nobiltà, viceré e corte asburgica sono ancora tutti da definire. Anche se, tradizionalmente, si considera conclusa la conquista dalla nota sequenza: la discesa di Lautrèc, con il duro assedio del 1528, sfruttata dal viceré Filiberto Chalons-Orange per regolare i conti con i baroni filo francesi, seguita come da copione dalla peste del 1529 e infine l'arrivo nel 1532 del viceré don Pedro de Toledo, grazie al cui «imperio troppo assoluto»[2], di cui si sarebbero lamentati i delegati napoletani con l'imperatore Carlo V, la metropoli vicereale prende forma, sostituendosi a que-

[1] Cfr. GIANNETTI, Anna: "La strada dalla città al territorio: la riorganizzazione spaziale del Regno di Napoli nel Cinquecento", en *Storia d'Italia,Annali,* Torino, Einaudi, 1985, 8, p.258.
[2] PARRINO, Domenico Antonio: *Teatro Eroico e Politico de'Viceré di Napoli*, Napoli, Parrino, 1692, I, p.177.

lla alfonsina. Tuttavia, il saldo governo toletano costituisce un'eccezione; a lungo la corte vicereale rimane attestata in città più che insediata, arroccata sulla linea di costa, che idealmente e concretamente la collega alla Spagna, mentre almeno per ora si allenta la volontà di controllo sulle provincie che aveva invece caratterizzato l'età aragonese, e mentre la città lentamente si allontana dalla scena politica italiana, un diverso modello di vita nobiliare si afferma.

Giusto un secolo intercorre tra il *De nobilitate* di Cristoforo Landino, edito nel 1480, e il *Delle famiglie nobili napoletane* di Scipione Ammirato del 1580, nel corso del quale «quei nobili eternamente oziosi ed intenti a 'fabulare' fuori dei seggi delle gesta dei loro antenati»[3] hanno ceduto il posto agli Andrea Carafa di Santa Severina, ai Ferrante d'Avalos, ai Ferrante Carafa di San Lucido, valorosi capitani, raffinati letterati e committenti di splendide ville e palazzi, proprio mentre, non solo a Napoli, si risveglia il fascino del mondo della cavalleria feudale. Trenta sono, come è noto, le edizioni fra il 1508 e il 1517 de l' *Amadìs de Gaula* di Garci Rodrìguez de Montalvo, e tra il 1508 e il 1550 compare una novella di cavalleria all'anno di vari autori, così che la nobiltà del regno si trova a partecipare di tale fenomeno più vasto e complesso, offrendo, o almeno così le sembra, innumerevoli *exempla* della *virtù dei cavalieri antichi* non disgiunta da una raffinata cortesia. Certo, l'Umanesimo fiorentino e romano avevano proposto valori dissimili e contrari a quelli della cavalleria, come d'altronde la Casa d'Aragona, profondamente radicati invece nel Regno e fino ad allora incarnati dai Francesi e dal partito a loro favorevole.

In tal senso, se, come sosteneva Benedetto Croce, gli indomabili baroni trovano la necessaria disciplina sotto l'aquila imperiale, è anche vero che molti di loro credono di riconoscere un'affinità profonda con la Spagna di Carlo V, incarnata dalla stessa "gravità" «della pontaniana 'disciplina italica'che li accomuna e distingue dai 'Franzesi'» [4] e nella vasta dimensione dell' Impero il consono teatro per le loro gesta, il che contribuisce a spiegare come i tre o quattromila uomini che sono di stanza nel Regno possano tenerlo facilmente sotto controllo. A ciò si aggiunga la forte spinta antiurbana, a fatica contenuta in età aragonese, che ricompare, nobilitata dalle dure parole di Leon Battista Alberti e dai temi oraziani, nella generale ondata di rifeudalizzazione della seconda metà del secolo, ponendo in sintonia il ritorno alle residenze baronali e il loro radicale ammodernamento con quanto avviene nella

[3] MUTO, Giovanni: "I 'Segni d'onore' Rappresentazioni delle dinamiche nobiliari a Napoli in età moderna", en VISCEGLIA, Maria Antonietta (Coord.): *Signori, patrizi, cavalieri nell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p.172.
[4] Ivi, p. 173.

penisola da Firenze a Venezia. Non si tratta ancora di abbandono della metropoli vicereale in forte crescita demografica, come accadrà molto più tardi, ma di uno spostarsi tra architetture che riflettono modi vivere e di rappresentarsi sempre più simili, nel dilatarsi degli spazi nobiliari all'interno di un mondo feudale finalmente pacificato. Fenomeno di vasta portata, e nel caso del Regno solo recentemente analizzato in generale, soprattutto per quanto riguarda la seconda metà del Seicento meglio documentata[5].

Don Pedro e la sua politica aggressiva sono una parentesi, e come tale viene vissuta, in un secolo in cui la dimensione imperiale appare il grande quadro di riferimento ideale in cui sembrano poter convivere la moderna cultura del regno e la sua tradizione cavalleresca, almeno fino a quando la Spagna non chiarirà come nulla sia più lontano dell'uomo nuovo dal suddito di uno stato assoluto, e i valori di cui era portatore dal livellamento di cui quest'ultimo ha bisogno: la disillusione e l'ascesa al potere di togati, sostenuta dalla corona e dalla corte vicereale nel corso del Seicento per ora sono lontani da venire, così come la contrapposizione con la riottosa componente popolare di cui i rappresentanti degli Asburgo saranno ostaggio.

Nella prima fase, che si conclude nel 1528 con la discesa di Lautrèc, il potere vicereale, prima con Raimondo de Cardona, poi con Carlo di Lannoy, rispetta nella forma e nella gestione dei rapporti politici lo stesso codice di derivazione feudale della nobiltà locale, un codice che riconosceva solo le relazioni dirette tra uomo e uomo, mediate dal vincolo della fedeltà. E' questa l'età dell'oro dei rapporti tra la nobiltà napoletana e la corte spagnola, almeno secondo la memoria redatta nel 1581da Ferrante Carafa marchese di San Lucido per il nuovo viceré Pedro Giron duca d'Ossuna, al quale ricordava come i suoi predecessori andassero in giro per la città «senza pompa reale, senza alabardieri», sottolineando in altri termini come si percepissero «i rapporti statali non da funzionari, ma da cavalieri, non sotto forma di obbligo d'ufficio, ma sotto forma di dovere personale»[6].

E' anche l'età della continuità, della tradizione, difesa dagli accademici pontaniani, così che passione antiquaria, erudizione e gusto per l'espressione "moderna"

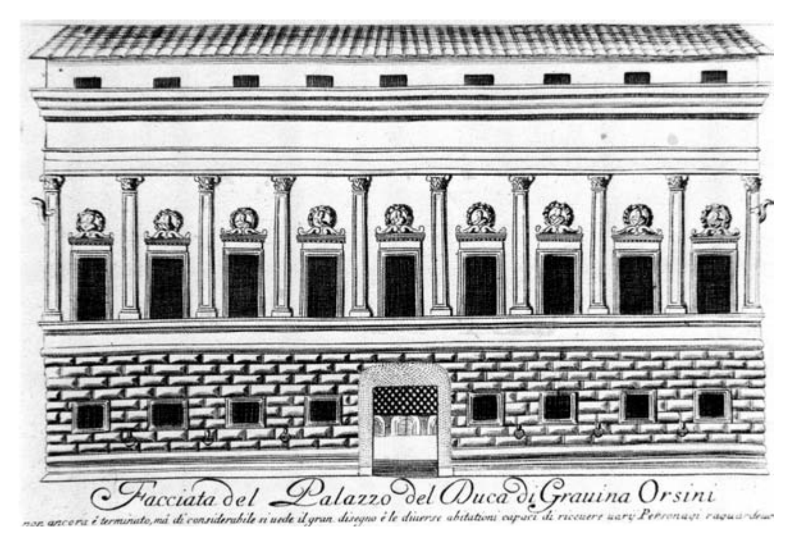
[5] Cfr. Tra gli altri LABROT, Gérard : *Quand l'histoire murmure. Villages et campagnes du Royaume de Naples (XVIéme - XVIIIéme siécle)*, Roma, Collection de l'Ecole Française de Rome, 1995; ID. : *Palazzi Napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1570*, Napoli, Electa Napoli, 1993; ID.: *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Napoli, Società Editrice Napoletana,1979.

[6] CHABOD, Federico:*Lo stato e la vita religiosa a Milano all'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi, 1973, p. 172.

continuano a mescolarsi attraverso l'ormai vecchio Cardinale Oliviero Carafa - il potentissimo nipote che il conte di Maddaloni, l'ancor più potente Diomede, aveva cresciuto come un figlio - capace fino ai suoi ultimi anni di perseguire lo studio dell'antichità classica e di collezionare vestigia, mantenendosi sempre attento ai talenti artistici "moderni" che faceva filtrare a Napoli, il riferimento è, ovviamente, soprattutto a Bramante, o anche come il ricchissimo Andrea Matteo III Acquaviva, per i suoi tradimenti e repentini mutamenti di fronte, costretto da Carlo V a risiedere in città e aggregato al Seggio di Nido nel 1505. Nel palazzo che aveva cominciato a costruire alle spalle del Seggio nel 1509, affidandosi al Mormando, trasferisce le sue attività di letterato, protagonista, assieme al fratello Belisario, della vita dell'Accademia Pontaniana animata da Sannazzaro: le sue traduzioni di Plutarco, la sua biblioteca, il *Plinio* fatto miniare da Pedro de Aponte ne fanno l' ultimo splendido prodotto della politica culturale alfonsina.

La cesura del 1528, con la spietata repressione che ne segue, solo in apparenza fa piazza pulita delle grandi famiglie che avevano dominato la scena politica e culturale in età aragonese: i vertici della piramide nobiliare alla metà del secolo sono ancora saldamente nelle mani dei Carafa, dei Sanseverino, dei d'Avalos, dei d'Aquino, dei Pignatelli e degli Orsini. I Sanseverino, ad esempio, miracolosamente risorti dopo la sfortunata avventura politica contro la Casa d'Aragona e con Roberto II nuovamente insigniti nel 1502 del titolo di Principi di Salerno da Ferdinando il Cattolico, fino all'incredibile sfida mossa da Ferrante a Carlo V nel 1552, conclusasi con la famosa richiesta del Sanseverino all'imperatore di "trattare" la propria resa, continuano ad avere una signoria delle più vaste e popolose con 4947 fuochi per 12 terre; gli Orsini, estinti i Del Balzo principi di Taranto, col ramo dei duchi di Gravina sono titolari di feudi non meno estesi [**Fig. 1**], quanto ai Carafa della Stadera e della Spina mantengono ben saldo il loro enorme potere come si conviene ad una famiglia di valorosi capitani, abili imprenditori e prelati potenti a Roma come a Napoli, ovvio ricordare che nel 1555 Giovanni Pietro Carafa della Stadera sale al soglio pontificio come Paolo IV : nei quattro anni del suo pontificato, fino alla morte avvenuta nel 1559, l'implacabile inquisitore sarà altrettanto fieramente avverso alla corte spagnola in sintonia con una componente seppur minoritaria della famiglia.

Considerando anche le undici famiglie, poste appena un gradino più in basso per l'estensione e il numero dei fuochi dei loro possedimenti, vale a dire i di Capua, i Gonzaga, gli Spinelli, i de Lannoy, gli Sforza, gli Acquaviva, i Piccolomini, i Colonna, i Fernandèz de Cordoba, i Farnese e i Gesualdo, alcune chiaramente legate alla monarchia asburgica, risulta che «complessivamente questa rosa di 17 grandi



1. Palazzo di Diomede Carafa, Portale quattrocentesco, da C. N. Sasso, *Storia dei monumenti di Napoli*, 1856

casate detiene 199 signorie per 723 centri abitati che concentrano 189.354 fuochi di vassalli, pari al 57,53% della popolazione soggetta a feudalità laica»[7].

La pace di Cateau – Cambrésis nell'aprile del 1559, segnando il declinare dell'avventura guerresca, grazie alle quali la nobiltà del Regno si era illusa di aver trovato un ruolo presso la corte di Spagna, realizzando anche notevolissimi vantaggi personali e familiari, è l'inizio del forzoso ritorno all'*otium* e di un'intensa attività edilizia, anche se la felice stagione del valore delle armi napoletane e dei grandi capitani si chiuderà ovviamente definitivamente con la battaglia di Lepanto, siano stati o meno questi i cavalieri esaltati da Torquato Tasso nella figura di Tancredi come l'ambiente letterario -nobiliare orgogliosamente rivendicava[8].

2. Palazzi di città e residenze baronali.

Se dunque il complesso rapporto con il potere vicereale rappresenta il quadro di riferimento generale nel quale il patronage artistico delle grandi famiglie nobili napoletane si va a collocare tra tradizione umanistica e novità che dai lunghi sog-

[7] VISCEGLIA, Maria Antonietta: "Dislocazione territoriale e dimensione del possesso feudale nel Regno di Napoli a metà del Cinquecento" en VISCEGLIA, Maria Antonietta (Coord.): *Signori, patrizi, cavalieri …* cit., p. 64.

[8] Cfr. QUONDAM, Amedeo: *La parola nel labirinto,* Bari, Laterza, 1975, p. 25.

giorni nelle terre dell'Impero giungono in città, l'altro elemento da tenere presente è rappresentato delle forme, all'epoca tradizionali, del vivere nobiliare e dalle strategie di controllo dello spazio urbano messe a tal fine in atto. Nonostante, dal terzo decennio del secolo la conquista dei dintorni della città e la costruzione di una o più ville di famiglia sia il fenomeno più evidente ed interessante, i modi in queste avvengono riflettono le stesse logiche che regolavano il contemporaneo ammodernamento e ingrandimento dei palazzi entro le mura, o piuttosto, si ripropone lo stesso sistema clanico per avvolgere in una rete di residenze le dolci colline e campagne dei borghi, Posillipo e la spiaggia di Chiaia, dal momento che in tali direzioni si sviluppa la città nuova degli spagnoli e che, quindi, questi sono i luoghi da controllare.

La famiglia Carafa, ad esempio, fin al Trecento aveva concentrato clanicamente le proprie residenze, cappelle di patronato, nel Seggio di Nido, secondo un uso comune e diffuso. Nei Seggi, o Sedili, i nobili si riunivano, secondo una prassi formalizzata da Carlo I d'Angiò, per trattare questioni giuridiche, amministrative e giudiziarie, gli Eletti dei Sedili designavano a loro volta i Magistrati del Tribunale di San Lorenzo che per mezzo delle Deputazioni provvedeva all'amministrazione della città. Insomma, attraverso di essi si partecipava al suo governo, oltre a godere di alcuni privilegi fiscali. Ad essi, poi, corrispondevano i tenimenti, o quartieri, in cui Napoli era divisa: i Seggi di Nido e di Capuana erano i più antichi e quelli a cui appartenevano le famiglie più importanti, gli altri erano quelli di Forcella, Montagna, Porto e Portanova, a cui solo nel 1420 si era aggiunto quello del Popolo, da intendersi, ovviamente, come " popolo grasso", costituito da mercanti e esponenti delle professioni liberali. Per limitare l'ammissione ai Seggi di nuove famiglie e quindi conservare il controllo politico e fisico della città, tra le altre cose, oltre al matrimonio, la residenza nel seggio era uno dei prerequisiti fondamentali, data anche la congestione dell'area entro le mura. Non era certo questo il caso dei Carafa, che al Seggio di Nido appartenevano da generazioni, nonostante ciò i diversi rami della famiglia non si spostano dalla zona, le loro sepolture sono concentrate nella più importante chiesa del Seggio, vale a dire a San Domenico Maggiore[9], a poca distanza sorgono i monasteri femminili che il Seggio controlla come propri beni.

La stessa politica adotta, ovviamente, la famiglia Caracciolo, ancor più numerosa e che in virtù di ciò a lungo aveva dominato il Seggio di Capuana, per altro meno rigido nelle aggregazioni e per tutto il Quattrocento contrapposto, non solo politicamente, a quello di Nido, i cui cavalieri e dame avevano modi più raffinati e

[9] Cfr. DE DIVITIIS, Bianca: *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp.32-38.

cortesi rispetto a quelli più "ritirati" dei nobili di Capuana, concentrandovi palazzi, cappelle di patronato e quindi le proprie sepolture nella chiesa del convento agostiniano di San Giovanni a Carbonara fondato intorno al 1343. Quando nel 1584, ad esempio, Giovanni Antonio II Caracciolo primo principe di Santobuono, deciderà di costruirsi un palazzo a blocco degno del suo rango, partirà da quello che re Roberto d'Angiò aveva donato a Landolfo Caracciolo, vicino alla porta di Capuana, da cui il seggio aveva preso nome. Allo stesso modo, anche Nicola Antonio Caracciolo Rosso, marchese di Vico, rientrato a Napoli nel settembre del 1532 insieme al nuovo viceré don Pedro de Toledo, suo buon compagno d'armi, di cui rimase ascoltato consigliere, si fa costruire una vasta delizia proprio fuori la porta. Figlio di Galeazzo, il liberatore di Otranto, è un perfetto esponente de "l'età dell'oro": per risollevare le sorti del casato sposa nel 1516 in maniera rocambolesca Giulia Della Leonessa, famiglia giunta dalla Francia con Carlo I d'Angiò già imparentata con i Caracciolo di Santobuono, e si mette al servizio della corte spagnola che lo ricompenserà generosamente. Dinnanzi all'ordine d'arresto nel 1551 del suo unico figlio ed erede Galeazzo, diventato calvinista, in nome delle tante battaglie combattute ricorrerà personalmente a Carlo V e l'imperatore gli concederà di trasmettere beni e titolo direttamente al nipote. Prima della improvvisa crisi religiosa, anche Galeazzo ne aveva seguito fedelmente le orme: sposata nel 1537 Vittoria Carafa dei duchi di Nocera, aveva quindi combattuto con l'armata di Provenza meritando il Toson d'oro.

Il ritorno in patria, come per altri capitani, porta il marchese di Vico a preferire la vita di villa, la grande proprietà è infatti appena fuori la città e non troppo lontana dalla quella famosa di Poggioreale, cinta da alte mura è però tanto diversa dalle altre da non poter non essere in rapporto con il suo lungo soggiorno nei Paesi Bassi: il casino aveva l'inconsueta forma di nave e se le logge, secondo le tradizione affrescate da Andrea Sabatini da Salerno, vale a dire il più notevole pittore rinascimentale napoletano, si aprivano sull'impianto formale dell' *Hortus,* il boschetto nascondeva un labirinto arricchito di statue, grotte, cascatelle e giochi d'acqua[10], quest'ultimi molto vicini al gusto fiammingo. E poiché come abbiamo visto sono decenni contrassegnati da continuità e fratture, negli stessi anni Nicola Antonio completa finalmente la splendida cappella di famiglia nella chiesa di San Giovanni a Carbonara, iniziata da suo padre Galeazzo, affidandola nel 1547 a Giovanni Merliano da Nola, esponente sensibile e raffinato del Rinascimento napoletano, cui nel '40 era stato commissionato il bellissimo sepolcro di don Pedro de Toledo per la chiesa

[10] Cfr. GIANNETTI, Anna: *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994,p.70.

di San Giacomo degli Spagnoli e ovviamente nel 1522 la tomba del viceré Raimondo de Cardona, che trasportata pezzo per pezzo, era stata rimontata nel duomo di Bellpuig.

Il gusto "alla moderna" sembra un altro elemento che accomuna corte vicereale e grandi famiglie ad essa legate: se il de Cardona era direttamente imparentato con i d'Avalos, la cui corte era decisamente orientata in tal senso, il reggente del Supremo Consiglio di Aragona e di Sicilia e della Cancelleria del Regno, Ludovico Montalto, barone di Milocca, essendo da lungo tempo la famiglia saldamente insediata in Sicilia, ma aggregato al Seggio di Nido, avvocato fiscale della Gran Corte dal 1507 e membro dell'Accademia pontaniana, aveva fatto dipingere "alla romana" il suo palazzo, situato sul margine superiore del quartiere del seggio, da Polidoro da Caravaggio; l'altro reggente, in assenza del viceré de Lannoy, il luogotenente generale del Regno, Andrea Carafa della Spina, conte di Santa Severina, aveva realizzato la propria cappella ovviamente in San Domenico «splendidamente intagliata di grottesche e candelabre marmoree all'antica dal fiorentino Romolo Balsimelli ed affrescata nella volta dal 'Raffaello napolitano' Andrea Sabatini da Salerno»[11]. Il conte, pur avendo nel Seggio «Casa da grandissimo Signore» già nel 1509 aveva comprato dal monastero di San Sebastiano un vasto territorio vicino all'ex-fortilizio aragonese di Monte Echia, nei pressi dei resti della villa di Lucullo: bel lontano dalla città, era situato sul punto più alto di un costone roccioso da cui si dominavano la spiaggia e gli orti di Chiaia, Castelnuovo e il fitto tessuto urbano e l'intero golfo. Qui si era fatto costruire «il famoso Palagio di Pizzofalcone; in vero più conveniente per la grandezza, e vastità sua, allo splendore dello stato reale, ché a Cavaliere di privata fortuna»[12] [**Fig. 2**] e, come ricordava l'epigrafe del 1512 sull'ingresso, «Lucullum imitatus» a testimonianza dei suoi interessi antiquari. Un palazzo, dunque, più simile ad una inespugnabile rocca, come lo definivano i contemporanei, che a una villa, ma che in ogni caso chiarisce come già agli inizi del secolo, dal Seggio ci si cominci ad allontanare e anzi visto che nel 1503 aveva finalmente avuto ragione della strenua resistenza dei cittadini di Santa Severina, il feudo calabrese che aveva comperato nel 1496, era intervenuto sul potente castello normanno che domina la città per migliorarne le difese, ma anche per renderlo degnamente abitabile.

Il processo di trasformazione o di sostituzione delle antiche residenze baronali con il palazzo è ovviamente fenomeno che caratterizza la seconda metà del secolo,

[11] GIUSTI, Paola; LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: *Pittura del Cinquecento a Napoli. Forestieri e regnicoli*, Napoli, Electa Napoli 1985, p.78.
[12] ALDIMARI, Biagio: *Historia genealogica della Famiglia Carafa Divisa in tre Libri*, Napoli, Antonio Bulifon, 1691, vol.I, p. 155.



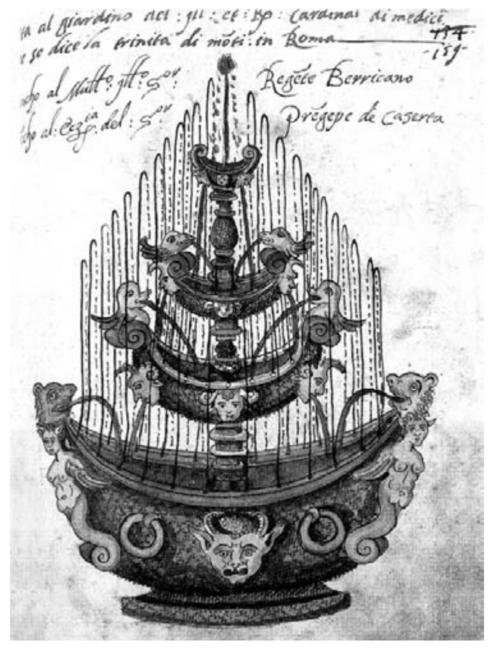
2. Palazzo di Andrea Carafa conte di Santaseverina, dett. da G. van Wittel, *Veduta di Napoli dal mare*.

espressione del processo di rifeudalizzazione e pacificazione interna che lo accompagna, «une demeure dont l'aspect extérieur et les ambictions sont bien différents, une demeure qui témoigne à la fois d'une lente évolution des moeurs, du déclin de la vocation soldatesque… Le palais est un modèle architectural citadin qui s'impose en milieu rural»[13], in evidente continuità con le raccomandazioni di Pontano alla brillante corte aragonese: nel 1493, infatti, nel *De splendore* aveva sottolineato come allontanarsi dalla città significasse cancellare la sgradevole sensazione di essere passati «dalla luce alla tenebra» e come ci si dovesse attenere al «magnifico stile della città»[14].

Non una fuga, dunque, non una scelta antiurbana, come avverrà nel Seicento, ma al contrario il trasferimento nei feudi dei valori e dei modi della città, e talvolta in aperta concorrenza con la sede del potere centrale, in tal senso basta ricordare le innumerevoli attività di mecenate e bibliofilo cui si dedicava il già citato Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona nella residenza feudale di Conversano, abbellita da una celebre pinacoteca, riallacciandosi, ovviamente, al raffinato umanesimo del padre Giulio Antonio, al contrario fedelissimo alla Casa d'Aragona. Per tali "baroni grandi" il risiedere a Napoli si può trasformare come abbiamo visto in una punizione, neppure sufficiente ad impedire al conte di Conversano di schierarsi con i francesi di Lautréc. Ritornata all'antico splendore con Giulio Antonio II, insignito nuovamente

[13] LABROT, Gérard : *Quand l'histoire murmure*.cit., p. 119.
[14] PONTANO, Giovanni: *De splendore*, TADEO, Federico, a cura di, *I trattati delle virtù sociali*,Roma, Salerno editrice,1965, p. 237.

nel 1578 del titolo di principe di Caserta, la famiglia nel feudo casertano, dove già aveva precedentemente rafforzato il castello arroccato sul monte, costruisce e completa il Palazzo al Boschetto, affrescato da Belisario Corenzio, il Palazzo del Belvedere e il Palazzo baronale[15] riuniti da un meraviglioso enorme parco[16] [**Figs. 3 y 4**], destinati a diventare i punti cardinali di quello settecentesco realizzato da Luigi Vanvitelli per re Carlo di Borbone. La scelta di risiedere a Caserta, relativamente vicina a Napoli, o piuttosto di realizzarvi palazzo e villa con il casino del parco in posizione panoramica, rimanda ad un modo di vivere nel feudo che caratterizza la seconda metà del secolo, interessando molti dei possedimenti dei dintorni napoletani.



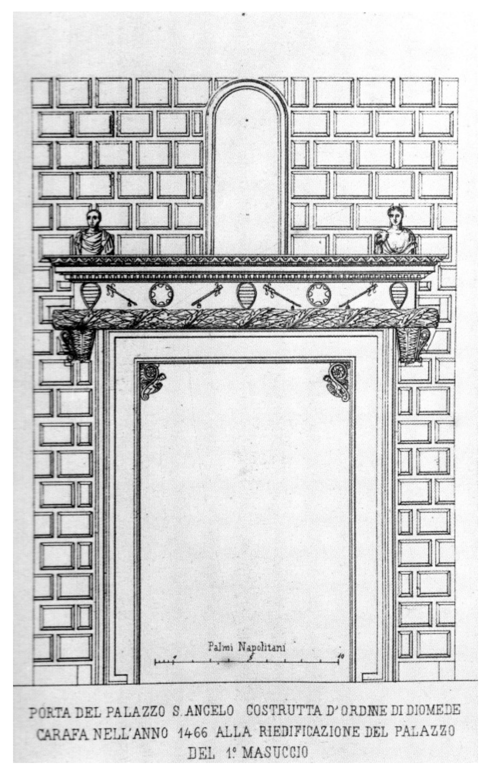
3. Fontana realizzata per Giulio Antonio Acquaviva principe di Caserta da Giovanni Antonio Nigrone, la stessa era stata costruita a Trinità dei Monti a Roma per il cardinale Ferdinando de Medici.



4. Fontana costruita nel 1587 per Giulio Antonio Acquaviva principe di Caserta da Giovanni Antonio Nigrone.

Anche Diomede Carafa della Stadera, altro rappresentante di spicco dell'umanesimo napoletano, ricevuto nel 1465 il feudo di Maddaloni e il titolo di

[15] Cfr. GIORGI, Lucia: *Caserta e gli Acquaviva. Storia di una corte dal 1509 al 1634,* Caserta, Spring, pp. 25-30.
[16] Cfr. GIANNETTI, Anna: *Il giardino napoletano* …. cit., pp. 74-76.



5. Palazzo di Diomede Carafa, Portale quattrocentesco, da C. N. Sasso, *Storia dei monumenti di Napoli*, 1856

conte, pur non allontanandosi volentieri dal suo celebre palazzo di Napoli [17] [**Fig. 5**], aveva avviato la costruzione della residenza baronale, tanto che il secondo conte Gian Tommaso vi risiedeva stabilmente. Solo quando nel 1558 Maddaloni viene concessa come ducato al nipote Diomede III, sposato con Roberta Carafa di Stigliano, secondogenita del principe Antonio e di Ippolita de Capua dei conti d'Altavilla, a cui si doveva la rinascita economica del casato, il palazzo di Maddaloni, realizzato fuori dal borgo fortificato, distrutto nel 1460, come centro del nuovo insediamento in piano, viene ingrandito per ospitare la corte ducale e si mette mano al giardino dove nel 1559 viene eretto un grande padiglione. Nel 1562 la duchessa si fa costruire il Palazzotto, vale a dire un casino «con tre piani e una torretta, ricco per dipinti ed arazzi e fontane e giardini e giochi d'acqua mirabili»[18] dove si trasferisce a vivere, non potendo più risiedere, dopo la morte del marito, in quello di Napoli, che in mancanza di eredi diretti era passato al nipote, principe di Colubrano. Ugualmente, nella meno importante baronia di Formicola si completa il Palazzo sempre iniziato da Diomede e sempre la duchessa Roberta, che vi soggiornava regolarmente, nel 1571 fonda un monastero di padri Verginiani, dipendente da Montevergine.

Quando nel 1567 viene riconosciuto erede designato, Marzio Carafa, figlio del marchese d'Arienzo, porta a termine ulteriori abbellimenti, tra l'altro nel 1584 fa realizzare un pozzo riccamente decorato da una complessa struttura architettonica[19], utilizzando le stesse maestranze, lo scalpellino lombardo Claudio Corona, e

[17] Cfr. DE DIVITIIS, Bianca: *Architettura e committenza* … cit., pp. 43-127.
[18] DE SIVO, Giacinto (1860- 1865): *Storia di Galazia Campana e di Maddaloni*, Napoli, Guida, 1996, p. 191.
[19] Ivi, p. 189.

gli stessi artisti locali dei vicini Acquaviva. Nel 1585, pur risiedendo stabilmente a Maddaloni, avvia i lavori per il nuovo palazzo di Napoli alla Stella, ovvero al borgo dei Vergini: ormai nei sette borghi che circondano la metropoli vicereale fuori le mura «si scorgono bellissimi palagi con vaghi & delitiosi horti, e giardini abbondanti d'ogni sorte di frutti & herbe, che se ne gode tutto l'anno: con Fontane, così d'acqua vive, come artificiose […] le Colline sono tutte coltivate, e le Massarie delitiose e vaghe»[20]. A tale data, infatti, la città degli Spagnoli ha preso forma al di fuori di quella antica.

Particolarmente interessante è in tal senso il caso dei Carafa della Stadera duchi di Nocera. Nel 1521, il primo duca, Tiberio, comperata la città, alloggia nell'antico castello, mentre si avviano i lavori per la costruzione ai piedi della collina del nuovo palazzo baronale, attorno al quale con il terzo duca Alfonso e poi con Ferdinando II sposato con Anna Clarice Carafa, figlia di Antonio terzo principe di Stigliano e di Ippolita Gonzaga, prende forma un enorme raffinatissimo parco e si realizza un casino-belvedere: con lui la corte ducale brillerà nel panorama napoletano grazie al suo mecenatismo e alla sua passione letteraria. Il duca Alfonso, però, nel 1580 aveva censito a Napoli il giardino dei di Somma marchesi di Circello, poco fuori le mura alle spalle di quella che sarà la Cavallerizza, iniziata a costruire nel 1586 su commissione del viceré don Pedro Giron, duca di Ossuna, sempre Ferdinando II lo trasformerà in un luogo di diletto non solo per gli amici ma per "quasi" tutti i cittadini, sorta di passeggiata pubblica con grande anticipo, destinato ad essere venduto dopo il 1593[21], allorché suo figlio Francesco Maria darà avvio alla costruzione del palazzo di famiglia all'attuale via Medina realizzato probabilmente su disegni di Gabriele d'Agnolo.

Gli stretti legami familiari, i rami dei Carafa si imparentavano preferibilmente tra di loro, consentono di ricostruire un tessuto comune di maestranze, architetti e pittori, ma ancor più di gusti e interessi, un modo di intendere il vivere nobile, che nel nostro caso si identifica nella smisurata ricchezza e nel prestigio dei Carafa di Stigliano proprietari di una delle poche residenze, l'attuale Palazzo Cellamare, sopravvissute all'inarrestabile riuso e trasformazione cui sono stati soggetti palazzi e ville cinquecentesche a Napoli e nei dintorni. Il palazzo, infatti, con il magnifico giardino a terrazza, [**Fig. 6**], costruito da Luigi, secondo principe di Stigliano, in-

[20] SUMMONTE, Giovanni Antonio (1601): *Historia della Città e del Regno di Napoli* …, Napoli, Antonio Bulifon, 1675, p. 306.
[21] GIANNETTI, Anna: *Il giardino napoletano* … cit., p.68.



6. Palazzo Carafa di Stigliano, dettaglio da G. van Wittel, *Chiaia da Pizzofalcone*.

tono alla seconda metà del secolo[22], a picco sulla campagna e la spiaggia di Chiaia, vicino alla nuova porta Romana, ma anche alla antica delizia alfonsina passata già nel 1546 nelle mani di don Garcia Alvarez de Toledo y Osorio, figlio del viceré Don Pedro, e al nuovo palazzo vicereale. Teatro sontuoso delle attività della corte di letterati di cui i principi si circondano e del leggendario splendore del casato, in un crescendo di matrimoni prestigiosi dai Gonzaga agli Aldobrandini, sarebbe stato venduto nel 1696 alla morte dell'ultimo erede, Nicola Guzman Carafa, ad Antonio Giudice, principe di Cellamare[23]

Altro "barone grande", il già ricordato Ferrante Sanseverino, assieme alla moglie Isabella Villamari, conduceva la stessa vita da illuminato mecenate sia nel castello feudale di Salerno che nel palazzo di Napoli alla via San Sebastiano, costruito per suo padre aveva costruito Novello da San Lucano. Musico di una certa fama, era poeta come sua moglie: insieme avevano avuto come precettore l'insigne umanista Pomponio Gaurico, allorché orfano dopo il tradimento del padre Roberto, era stato affidato al Grande Ammiraglio del Regno, Bernardo Villamari, conte di Capaccio, suo futuro suocero. Dopo la presa di Tunisi del 1535, si era ritirato a vita privata, circondandosi con l'adorata Isabella di una corte di letterati come Bernardo Tasso, il padre di Torquato, suo segretario, filosofi come Agostino Nifo e musici tra i quali

[22] Ivi, pp. 41-45.

[23] Cfr. SAVARESE, Silvana: Palazzo Cellamare, La stratificazione di una dimora aristocratica (1540-1730), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

Luigi Dentice, padre del leggendario liutista Fabrizio. Se nella residenza napoletana, celebrata per i saloni affrescati e il grande giardino, le rappresentazioni teatrali si susseguono senza interruzione dal 1535 al 1547, a Salerno dove aveva dato vita alla Accademia dei Rozzi e all'Accademia degli Accordati, é il celebre Studio Salernitano ad attirare le loro attenzioni. Pontano lo aveva considerato esempio perfetto di un potere feudale amministrato con "iustizia et aequitate", la netta presa di posizione contro l'introduzione dell'Inquisizione a Napoli, rivolgendosi direttamente all'imperatore, aveva segnato la fine sua e del casato tanto glorioso: nel 1551era andato in esilio presso la corte avignonese dove sarebbe morto senza eredi nel 1568, preceduto nel 1559 dalla moglie costretta a trasferirsi a Madrid.

Lo stretto rapporto del Sanseverino con la sua città feudale, come quello degli Acquaviva d'Atri, rimanda certo a quella autonomia baronale che già gli Aragonesi avevano combattuto, ma l'unica corte napoletana, degna di tale nome nella delicata fase di passaggio al viceregno, è indiscutibilmente quella che i d'Avalos tenevano nel loro palazzo fortezza di Ischia, l'isola chiave per il controllo del golfo di Napoli, riunendovi pittori, filosofi e letterati con Costanza, governatrice dell'isola dal 1503 al 1528 aiutata dal fiorentino Tommaso Cambi, con suo nipote Ferdinando Francesco, Ferrante, eroe della battaglia di Pavia, e la moglie la poetessa Vittoria Colonna, quindi con Alfonso II il cavaliere cantato dall'Ariosto. Nel 1566 anche Inigo II d'Avalos aveva fatto ricostruire l'immenso palazzo baronale di Vasto e lo stesso Ferrante aveva scelto per la propria residenza cittadina la zona di Chiaia, alle spalle della delizia alfonsina e ai piedi di quella degli Stigliano, dove sua nipote Maria d'Avalos d'Aragona organizzava all'epoca celebrati spettacoli teatrali.

Altro esempio, Alonso II Sanchez de Luna, Tesoriere Generale del Regno, del ramo napoletano dei de Luna d'Aragona, ritornato a Napoli dopo essere stato ambasciatore a Venezia, è tanto ricco da poter comprare l'antica residenza di Pirro del Balzo vicino alla chiesa di San Giovanni Maggiore, la famiglia è infatti aggregata al Seggio di Montagna, dove inizia a costruire il palazzo di città: nel 1535 quando Carlo V, tornando da Tunisi via terra si ferma a Napoli, vi si tiene una grande festa in suo onore. Già, nel 1528, però, ricevuto il marchesato di Grottole in Basilicata aveva avviato la trasformazione del possente castello baronale, mentre è il figlio Alonzo III, sposato con Catalina de Luna d'Aragona, che, acquistato tra il 1569 e il 1574 il casale di Sant'Arpino vicino Napoli, vi si stabilisce costruendovi un enorme sontuoso palazzo baronale, ultimato nel 1592.

Un sistema complesso di residenze prende insomma lentamente il posto della semplice occupazione della città entro le mura attraverso palazzi, cappelle e altri

edifici religiosi, anzi agli inizi del secolo successivo la gamma si amplierà ulteriormente comprendendo ville nei diversi dintorni della città. L'altro ramo dei Sanseverino, quello dei principi di Bisignano, sembra anticipare tale tendenza. Già nel 1515, Pietro Antonio, quarto principe di Bisignano, aveva fatto costruire, sulle rovine di un antico monastero, il Castello di San Mauro di chiaro gusto rinascimentale, ai margini della fertile pianura vicino Corigliano, oggi Corigliano Calabro, preferendolo a quello ben più possente della città, dove, sempre nel 1535, assieme alla moglie Giulia Orsini, aveva ospitato con eccessiva magnificenza Carlo V che non aveva esitato a rimarcarlo. A Napoli, possedeva una residenza di campagna sulla collina di Posillipo, sua figlia Eleonora sposata a Ferdinando d'Alarçon Mendoza, marchese della Valle Siciliana, poco vicino una splendida villa con un esoterico labirinto[24], suo fratello Nicolò Bernardino nella grande tenuta che, dalla nuova via di Chiaia risaliva sulle pendici della collina, aveva fatto costruire un magnifico palazzo circondato da raffinatissimi *horti,* dove si trasferì dopo essere stato imprigionato nel 1598, oppresso dai debiti e dalla follia cui l'aveva portato la morte dell'unico figlio; nel 1584 sua moglie Isabella della Rovere aveva venduto il palazzo dei principi di Salerno ai Gesuiti che l'avrebbero trasformato nell'attuale Chiesa del Gesù Nuovo. Il palazzo di Chiaia dei Bisignano riproponendo la solita logica familiare confinava con la tenuta degli Orsini di Gravina, Felice, l'altra sorella di Nicolò Bernardino, aveva infatti sposato il duca Antonio Orsini , non lontano c'era il palazzo dei principi di Stigliano, imparentati con questi ultimi, e verso la spiaggia con quella dei d'Alarçon Mendoza, marchesi della Valle Siciliana, che dunque avevano nei dintorni della città un palazzo a Posillipo e uno turrito a Chiaia.

3. Tra Napoli e Firenze: don Garcia e don Luis de Toledo.

Se, dunque, i legami familiari definiscono una geografia chiara della conquista dello spazio dentro e fuori le mura e fanno circolare, rinsaldando gusti e modelli di vita, ricostruibili essenzialmente grazie alla produzione letteraria, che ruota attorno alle corti di tali "signori grandi", e alle infinite, decennali, contese giudiziarie che accompagnano i passaggi ereditari, prendendo descrizioni e stime il posto di architetture, affreschi e arredi, cancellati da una continuità che fa di ogni villa, ogni palazzo un palinsesto, non si può non evidenziare il caso delle residenze dei due figli del viceré don Pedro de Toledo per i legami che intessono con la corte medicea, sollevando non pochi problemi. Don Garcia Alvarez de Toledo y Osorio, quarto

[24] GIANNETTI, Anna: *Il giardino napoletano* … cit. p.40.

marchese di Villafranca, come già accennato, già nel 1546 si interessa della delizia fatta costruire da Alfonso d'Aragona sulla spiaggia di Chiaia, garantendosi acqua sufficiente per i giardino e i frutteti[25]. Dopo l'arrivo degli Spagnoli, infatti, vi aveva abitato il cardinale Pompeo Colonna, nominato da Carlo V luogotenente generale del Regno alla morte del Principe d'Orange. Qui, deposte le armi, era morto nel 1532, dopo avervi piantato selve di cedri e piante rare, dilettandosi di botanica, una delle grandi passioni della nobiltà napoletana[26]. La delizia era poi passata a don Garcia, sposato nel 1536 con Vittoria Colonna, figlia di Ascanio duca di Paliano e quindi nipote della più famosa Vittoria, nipote a sua volta del cardinale defunto, e sorella del celebre Marcantonio, eroe di Lepanto. Anche don Garcia, nominato Capitano General en la Mar nel 1564, dopo essere stato viceré di Catalogna, si era distinto con la riconquista, ritenuta impossibile, della Rocca di Vélez de la Gomera in Marocco, che gli aveva fruttato, oltre a vari feudi, l'anno successivo la nomina a viceré di Sicilia. Nel 1567, lasciata la carica nelle mani del nipote Francesco Fernando d'Avalos, marchese di Pescara, ritorna a Napoli e si ritira nella villa di Chiaia fino alla morte avvenuta nel 1577. Le ville di Chiaia e quelle degli altri dintorni della città sono evidentemente i luoghi preferiti da questa generazione di valorosi cavalieri, il primo era stato proprio l'Alarçon Mendoza, che riproponendo la stessa fitta rete parentale della città entro le mura, impongono e definiscono una tipo di residenza in cui orti, giardini e frutteti, le splendide vedute, l'aria salubre, sono il complemento necessario al vivere signorile.

Dalle descrizioni letterarie sappiamo che anche don Garcia affianco all'edificio della delizia aragonese, a forma di C aperta sulla via regia, con la loggia che guardava verso il mare e la spiaggia vicinissimi, aveva completamente trasformato il giardino chiuso tra le alte mura che per l'impianto, l' incredibile numero di fontane e statue dal complesso simbolismo, rimanda a quella che si suo definire la seconda stagione delle ville medicee. Un raffinato racconto mitologico che riconduceva «In medijs hortis, supra tres Gratias Victoria alata est columnam amplectens [...] ex cuius capite aqua fluit; tria item matitima numina vascoli aquam exposcunt»[27], omaggio «ad Victoriae columnae amores referentes»[28]. Si celebravano al tempo stesso la moglie Vittoria e le vittorie della famiglia nei suoi valorosi e celebri rami, ma non è tanto il significato simbolico che in questa sede ci interessa, quanto la scelta di mettere in scena nel giardino statue e fontane secondo una logica compositiva stringente

[25] *Monasteri soppressi*, istr.15 nov. 1546, vol. 694, Napoli, Archivio di Stato.
[26] GIANNETTI, Anna: *Il giardino napoletano* … cit. pp.54-58.
[27] CAPACCIO, Giulio Cesare: *Neapolitanae historiae*, Napoli, Iacubum Carlinum, 1607, p.396.
[28] *Ibidem.*

e accurata come, sull'esempio di villa Medici a Roma, si era iniziato a fare anche a Firenze. I legami con la corte medicea sono tanto noti da dover essere appena accennati, se nel 1549 a Firenze si era avviata la realizzazione del giardino di Boboli, sui terreni comperati proprio dalla sorella di don Garcia, Eleonora Alvarez de Toledo y Osorio, sposata con il granduca Cosimo I, nel 1564 Francesco I inizia a costruire la villa di Pratolino e Bernardo Buontalenti sui 20 ettari della proprietà realizza un edificio dalle forme compatte con un giardino segreto e un parco dove tra alberi di ogni specie si mescolano animali in libertà, giochi d'acqua, organi idraulici, automi, macchine eroniane e statue. Meno noto è che tra i due si colloca la costruzione, sempre a Firenze, di un enorme giardino ad opera dell'altro fratello don Luis, con il lungo viale principale decorato da colonne e scandito da due fontane in sequenza[29], la seconda più grande, opera di Francesco Camilliani, sarebbe stata venduta nel 1573, come invece è noto, proprio durante il viceregno del marchese di Pescara, alla città di Palermo, dove si trova ancora oggi al centro della Piazza Pretoria.

Di Don Luis si hanno pochissime notizie: cavaliere dell'ordine militare di Santiago de la Espada, sposato con Violante Moscoso y Ossorio, ricopre la carica di luogo tenente generale del regno quando suo padre parte per Firenze nel 1553 fino all'arrivo nel giugno dello stesso anno del nuovo viceré il cardinale Pedro Pacheco Ladrón de Guevara. Almeno fino alla morte nel 1562 della sorella, don Luis si divide tra Napoli e Firenze, visto che già nel 1553 aveva completato il suo palazzo sulla collina di Pizzofalcone[30], a valle di quello che era stato di Andrea Carafa di Santa Severina, poi venduto a Ferrante (Ferdinando) Loffredo, marchese di Trevico, e di fronte a quello realizzato da suo padre nell'angolo esterno degli antichi orti aragonesi di Castel Nuovo [**Fig. 7**]. Un edificio turrito, quest'ultimo, molto simile nelle forme a quello della nobiltà partenopea, che nel 1600 Domenico Fontana avrebbe trasformato per il conte di Lemos nella residenza vicereale, realizzato ben lontano, dunque, dalla Napoli dei Seggi; la loggia e il giardino rivolti verso il mare, le altre facciate verso Monte Echia e la nuova via per Roma che passava per Chiaia, verso il grande asse di ampliamento rappresentato da via Toledo e l'ammodernato forte di Castel Sant'Elmo alle spalle, in altri termini le coordinate della città nuova, nettamente distinta dall'altra.

Il palazzo di don Luis era famoso, più che per la splendida "vista" del golfo, per il giardino pensile realizzato in corrispondenza del primo piano dell'edificio disposto a terrazze sul crinale della collina e che, al di là dell'impianto, della raffinata

[29] Cfr. TAGLIOLINI, Alessandro: *Storia del giardino italiano*, Firenze, La Casa Uscher, 1988, p.175.
[30] GIANNETTI, Anna: *Il giardino napoletano* … cit. p. 59.



7. Palazzo del viceré don Pedro de Toledo a destra di Castel Nuovo, particolare da J. van Stinemolen, *Napoli*, 1582.

statuaria delle tre grandi fontane in sequenza e delle antichità esposte[31], appare un unicum nel panorama cittadino per la presenza di un gran numero di automi: il contadino che vuotava e riempiva un barile, la vecchia che strizzava i panni, il pescatore che offriva il pesce staccato dall'amo, la fanciulla che prendeva l'acqua alla fontana[32] che nel 1588 Giovan Battista del Tufo descriveva con cura, ricordando anche quanto il loro proprietario fosse amato dalla nobiltà napoletana. Evidente il legame con Pratolino, anche cronologico visto che secondo altre fonti il giardino napoletano era stato completato intorno al 1580, anche se intorno al 1590 vi si lavorava ancora. A tale data, il "fontanaro e ingegniero de acqua", come si definiva, Giovanni Antonio Nigrone, costruiva per don Luis due fontane[33], poco prima dunque della morte del de Toledo, avvenuta nel 1597 a Cartagena in Murcia. E proprio Nigrone costituisce un altro interessante legame. Le scarne notizie sulla sua attività si desumono da un trattato da lui redatto probabilmente a Napoli e rimasto inedito, composto da 531 fogli manoscritti nei quali si alternano circa 313 disegni di fontane, impianti idraulici e automi realizzati o progettati, allo studio delle acque e alla esposizione di tutte le conoscenze necessarie per il loro controllo e utilizzazione, fatti salvi i segreti

[31] Cfr.CAPACCIO, Giulio Cesare, IL Forestiero, Napoli, Gio. Domenico Roncagliolo, 1634, p.465.
[32] Cfr. DEL TUFO, Gioan Battista, *Ritratto o modello delle grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, CASALE, Olga Silvana Casale, COLLOTTI, Maria Teresa Collotti (editors), Roma, Salerno editrice, 2007, pp. 73-76.
[33] GIANNETTI, Anna: *Il giardino napoletano* … cit.p. 60.



8. Fontana costruita per don Luis de Toledo da Giovanni Antonio Nigrone.

del mestiere, vale a dire la “invenzione” che rende possibile il funzionamento degli automi e degli strumenti idraulici, pur descritti nella loro meccanica precisione.

Un bagaglio non proprio comune di conoscenze che a sua volta si pone a cavallo tra Napoli e Firenze: di origine fiorentina, risulta, infatti, a Napoli già nel 1549 alle dipendenze della Deputazione di Acque e Mattonate, che si occupava anche dell’acquedotto cittadino[34], svolgendo la propria attività di costruttore di fontane tra Firenze e Roma, sempre per la famiglia Medici, prima o contemporaneamente a quella intensissima nella metropoli vicereale, che lo vede al servizio di don Pedro e della maggior parte delle grandi famiglie legate alla corte vicereale. Di nuovo, si delineano un gusto comune e un interesse condiviso, uno scambio di maestranze che incrocia legami familiari e politici, riproponendo ancora una volta il problema ben più centrale e complesso di una tradizione storiografica che ha troppo a lungo tralasciato di considerare le relazioni tra Napoli, ormai parte del grande impero spagnolo, e il resto della penisola nel corso del Cinquecento.

[34] Ivi, p.126.

Del inventario a las galerías recreadas. Reflexiones en torno al manuscrito inédito Relatione delle pitture migliori di Casa Mellini (1681)

Nuria Rodríguez Ortega
Universidad de Málaga

«Aquello que nos certifica su existencia [colección] no es la presencia en un palacio de objetos como pinturas o esculturas, sin la constatación de que se ha producido una paralaje en su lectura hacia las experiencias estéticas»

A. Urquízar. *Coleccionismo y nuevas miradas sobre la realidad.* Marzo, 2009.

Resumen: *El manuscrito inédito Relatione della Pitture megliori di Casa Melini, escrito por el noble romano Pietro Mellini en 1681 para su hermano Savo, en aquel tiempo nuncio del Papa en España, es un texto híbrido en el que se describe de manera poética y al mismo tiempo que se inventaria parte del patrimonio pictórico que poseía la familia Mellini en el último tercio del siglo XVII. El hecho de que exista un detallado inventario de la colección, realizado por encargo justo un año antes, nos permite reflexionar sobre algunos aspectos relacionados con el significado que las colecciones artísticas y sus descripciones desempeñan en el periodo que nos ocupa.*
Palabras clave: *galerías pictóricas, coleccionismo, inventarios, ecfrasis.*

Abstract: *the unpublished manuscript Relatione della Pitture megliori di Casa Melini, composed by the Roman nobleman Pietro Mellini in 1681 for his brother Savo, at that time Nuncio of the Pope in Spain, is a hybrid text which describes poetically as well as records part of the pictorial heritage that the Mellini family possessed in the late 17th century. The existence of a detailed inventory of the same collection, commissioned just one year before (in 1680), allows us to reflect about the meaning assumed by the artistic collections and their descriptions in this period of time.*
Key words: *pictorial galleries, collectionism, inventories, ekphrasis.*

1. El proyecto.

El estudio del manuscrito inédito intitulado *Relatione della Pitture megliori di Casa Melini*, escrito por el noble romano Pietro Mellini en 1681 -tal y como consta en el propio documento-, forma parte del proyecto de investigación *Digital Mellini*: *Exploring New Tools & Methods for Art-historical Research & Publication*[1], un proyecto conjunto del Getty Research Institute y de la Universidad de Málaga, que cuenta con la colaboración del Digital Library Program de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), y que desde el año 2009 dirijo junto con la Dra. Murtha Baca[2]. El objetivo de este proyecto, adscrito al marco de investigación conocido como *cyberscholarship*, es analizar de qué modo la eclosión de la denominada web 2.0 o web social y una sociedad basada en redes conectadas en un contexto global, abierto e interactivo, están cambiando los procesos asociados a la producción y distribución de conocimiento especializado, esto es, a la praxis investigadora. En concreto, el *Digital Mellini Project* se centra en explorar nuevos modos de publicación y edición crítica en entornos colaborativos. Para ello, se está desarrollando un prototipo computacional, de acceso online. Esta infraestructura tecnológica tiene como misión constituirse en un entorno intelectual para el desarrollo colaborativo de trabajos críticos sobre documentos icónico-verbales de contenido artístico[3]. Pues bien, el núcleo focal de esta plataforma digital es, justamente, el texto escrito por Pietro Mellini en 1681, que nos ocupa en este capítulo.

La investigación del *Digital Mellini Project* se desarrolla, pues, en tres vertientes: implementación tecnológica; observación y análisis del uso que los historiadores del arte realizan de este tipo de entornos digitales; investigación del texto y su contexto para ofrecer un estudio crítico-base sobre el que se plantearán las discusiones online. La exposición que sigue se inscribe en esta tercera vertiente. Antes de continuar, no obstante, es necesario precisar que estamos hablando de un trabajo en proceso de desarrollo y de un proyecto *work in progress*, por lo que el objetivo de este capítulo no es presentar resultados conclusivos, los cuales serán objeto de una futura publicación que el Getty Research Institute está preparando, sino reflexionar sobre algunos aspectos implicados en las colecciones artísticas y sus descripciones al calor del texto de Pietro Mellini.

---

[1] http://www.getty.edu/research/scholars/research_projects/digital_mellini/index.html

[2] La Dra. Murtha Baca es PhD in Art History and Italian Literature, y actualmente es la Directora del Digital Art History Access Program, del Getty Research Institute.

[3] Esta plataforma está siendo desarrollada por el Web Group del Getty Center (Susan Edwards, Tina Shah y Wesley Walker). Actualmente, el acceso está restringido a los investigadores y colaboradores del proyecto.

2. Algunos apuntes sobre la familia Mellini.

La *Relatione* de Pietro Mellini forma parte de la colección de fondos especiales del Getty Research Library. Un documento inédito y singular que, por casualidades de la investigación, llegó a mis manos en el otoño de 1998. Sin embargo, no sería hasta el año 2008 cuando la Dra. Murtha Baca y yo iniciamos una investigación sobre este texto que nos conduciría, también debido a una serie de factores concurrentes, al proyecto *Digital Mellini*.

La *Relatione*[4] es un manuscrito de 12 folios –sin numerar- escritos a doble cara en el que su autor, Pietro, describe de manera poética, utilizando la *terza rima*, la colección pictórica que la familia Mellini posee en el último tercio del siglo XVII, seleccionando lo que, a su juicio, merece mayor estima y consideración. La *Relatione* incluye un total de 94 pinturas y un dibujo. Según reza en el encabezamiento, esta relación fue enviada por Pietro a su hermano Savo, que en aquel tiempo era nuncio del Papa en Madrid[5]. Volveremos más adelante al texto y a su singularidad. [**fig. 2**]

Pietro (ca. 1651-1694) y Savo (1644-1701), hijos de Mario III Mellini, son el apéndice final de una ilustre y antigua familia romana que se documenta ya en el siglo XI[6]. Los Mellini, sin llegar a pertenecer a lo más elevado de la élite aristocrática

[4] Una primera aproximación a este documento se encuentra en RODRÍGUEZ ORTEGA, N. Y BACA, M. (2009): "*Ut Pictura Poesis*: Pietro Mellini´s Relatione delle Pitture Migliori di Casa Melini (1681)", *Getty Research Journal*, n. 1, págs. 161-168.

[5] Savo Mellini fue nuncio desde 1675 hasta 1685. En septiembre de 1681 fue nombrado cardenal. Sobre Savo Mellini y su papel como nuncio, puede consultarse VATICAN, A. (2001): «La nunciatura española bajo el reinado de Carlos II: Savo Millini (1675-1685)», *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 26, págs. 131-147; MARQUÉS, J. Mª. (1981-1982): *La Santa Sede y la España de Carlos II: la negociación del nuncio Mellini (1675-1685)*. Roma, Publicaciones del Instituto Andaluz de Historia Eclesiástica; también en *Anthologica Annua*, 28-29 (1981-1982), págs. 139-398.

[6] CECCHELLI, C. (1946): I *Margani, i Capocci, i Sanguigni, i Mellini*, Rome, Istituto di Studi Romani. Noticias sobre la familia Mellini se recogen en SANSOVINO, F. (1582): *Della origine et de´fatti delle famiglie illustri d´Italia,* Vinegia, Presso Altobello Salicato, págs. 29-32; MEMMOLI, D. (1644): *Vita dell´Eminantissimo Signor Cardinale Gio. Garzia Mellino romano*, Rome, G. P. Rochetti; ALVERI, G. (1664): *Della Roma in ogni stato*, Roma, vol. II, pág. 44; VALESIO, F.: *Diario di Roma- 1700-1703.* [A cura di Gaetana Scano, con la collaborazione di Giuseppe Graglia. Edición Milano, Longanesi, 1977]; AMAYDEN, T. (1914): *La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini*, vol. I, Roma, Collegio Araldico. Edición de Bologna, Forni, 1967, vol. II, págs. 79-83. Hay que tener en cuenta que Amayden muere en 1656, cuando Pietro y Savo eran aún niños, pero C. A. Bertini completa la información con las notas al pie; *Il libro d´oro del campidoglio*. Bologna, Forni Editore, edición de la de 1893, Roma, Tipografia della «Vera Roma», pág. 44. Lanciani se refiere a la familia Mellini como «gentes de guerra y capitanes ilustres de generación en generación». (LANCIANI, R. (1902-1912): *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichitá*, Roma, E. Loeschler & Co., vol. I., págs. 112-113).

y económica de Roma, sí forman parte de su estamento nobiliario y del *social Establishment* de la ciudad: llegan a concentrar una significativa riqueza; poseen una capilla familiar en Santa María del Poppolo; son propietarios de numerosas casas repartidas por la ciudad; mantienen relaciones sociales y de parentesco con las grandes familias que manejan los hilos del poder; desempeñan encargos político-diplomáticos de relevancia; y ocupan importantes puestos en la municipalidad romana, entre ellos el propio Pietro, que ostenta el cargo de *conservatore* de manera intermitente (1679, 1683 y 1687) en el periodo que nos ocupa[7]. Ninguno de sus miembros llegó a ser Papa, aunque cuatro de ellos ascendieron al cardenalato y dos fueron nombrados nuncios en España: los cardenales Giovanni García Mellini (1562-1659) y Savo. [**fig. 1**]

La familia se extingue en el siglo XVIII, siendo su último gran representante Mario IV (1677-1756), nombrado cardenal en 1747, quien era a su vez hijo de Pietro. El otro hijo de Pietro, Nicola, no tuvo descendientes varones, por lo que sus dos hijas cierran la familia, que queda disociada en dos ramas: los Falconieri Mellini y los Serlupi Crescenzi Mellini. Quizá esta circunstancia ha propiciado el que la historiografía posterior no haya dedicado demasiada atención al estudio de la familia Mellini y a su papel como agentes de la actividad artístico-cultural. Existen estudios, pero éstos no son muy numerosos y se centran en aspectos particulares que sólo nos permiten tener visiones parciales[8].

El posicionamiento de la familia Mellini como pieza relevante del escenario artístico-cultural romano se debe a Pietro I[9], quien en el siglo XV inicia una colección de esculturas y pinturas que sería continuada por sus descendientes, al menos hasta mediados del seiscientos. Durante el siglo XVI y primeros años del siglo XVII, coincidiendo con el periodo de máximo esplendor de la familia, la colección de los Mellini, especialmente el conjunto de esculturas y antigüedades, disfruta de una notable celebridad entre sus contemporáneos.

Sin embargo, a mediados del siglo XVII la colección de los Mellini parece hacerse invisible. No hay referencias a ella en las guías y libros dedicados a la descripción de Roma y sus excelencias, que tanto proliferan en la época. Resulta sig-

[7] En el año 1391 se registran ya Mellinis *conservatores*, hasta llegar a Pietro que lo fue en los años 1679, 1683 y 1687.
[8] Los trabajos más relevantes se citan en las notas al pie de este capítulo.
[9] CORBO, A. M. (1995): «La commitenza nelle famiglie romane a metà del secolo XV: il caso di Pietro Millini», en ESCH, A. & FROMMEL, CH.L.: *Arte, Commitenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento.* Turín, Einaudi, págs. 121-153.

nificativo, por ejemplo, que cuando Bellori[10] escribe su *Musei* en 1664 no cita a los Mellini entre los personajes importantes, ni su colección de pinturas es reseñada entre las que merezcan ser visitadas en la ciudad; probablemente, porque ésta no se conceptúa como galería senso stricto. En el último tercio del siglo XVII, cuando Pietro escribe la *Relatione*, la colección de Casa Mellini se nos presenta como el producto de un legado acumulado a través de sucesivas herencias. Los autores que cita Pietro son, entre otros, Veronés, Bassano, Caravaggio, Palma el Viejo, Lanfranco, Donato da Formelo, Domenichino, Cavaliere d´Arpino, Morazzone, Rafael, Tintoretto, Giorgone, Filippo Napoletano, Paul Brill, Dosso Dossi**...**; esto es, la nómina de una colección pictórica de la primera mitad del siglo XVII, de carácter ecléctico, en la que se combinan todo tipo de géneros; pero que exhibe, al mismo tiempo, un notable grado de refinamiento y sofisticación[11].

Casi la totalidad de la colección Mellini, en la actualidad completamente dispersa, se mantiene hasta la fecha sin identificar**.** De hecho, ésta constituye una de las líneas más interesantes y sugerentes del proyecto de investigación *Digital Mellini*, pese a que no es éste el asunto del presente capítulo. Algunas de ellas han sido objeto de atribuciones muy plausibles por parte de Jorge Fernández-Santos[12], quien, entre otras obras de interés, ha identificado el retrato pintado por Velázquez del Cardenal Camillo Astalli Pamphilii[13] (1650-1651), actualmente en la Hispanic Society de Nueva York; o la *Aparición del ángel a San Jerónimo* de Guido Reni (1638), del Detroit Institute of Arts.

3. La Relatione de 1681.

¿Merece tanta atención este manuscrito de Pietro Mellini? Cualquier documento que nos sitúe en un momento histórico del pasado merece una atención especial por parte de los que nos dedicamos a reconstruir y reinterpretar los tiempos que nos precedieron, pero en el caso del texto de Pietro Mellini concurren dos fac-

[10] BELLORI, G. P. (1664): *Nota delli musei, librerie, galerie, et ornamenti di statue e pitture ne´palazzi, nelle case, e ne´Giardini di Roma*, In Roma, Cesaretti, Nella Stamperia del Falco.

[11] Se tiene constancia de que a finales de la centuria la colección de los Mellini suscita interés, especialmente algunas de sus piezas más relevantes, que son requeridas por Giuseppe Ghezzi para las exposiciones que organiza en S. Salvatore in Lauro. (Véase DE MARCHI, G. (1987): *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro* (1682-1725), Rome, pág. 48, note 4).

[12] *Ob. cit.*

[13] Era hijo de Caterina Pinelli, la esposa de Urbano Mellini, tío paterno de Pietro y Savo.

tores especiales: en primer lugar, la singularidad del documento, cuya estructura se nos presenta única hasta la fecha; y en segundo lugar, que es la versión selectiva y poetizada de un texto anterior, lo que nos permite establecer interesantes ejercicios comparativos en lo concerniente a la descripción de los objetos artísticos, la conceptualización de las colecciones de arte, y la función social, cultural e ideológica que éstas y sus descripciones desempeñan en el contexto de la época[14].

Construcción híbrida. La singularidad del documento reside en su propia construcción textual, pues combina el género ecfrástico de carácter poético con el inventario convencional en el que queda recogida la condición factual del objeto artístico: medidas, técnicas y materiales. Ambos géneros aparecen perfectamente delimitados en la disposición del texto. El lado izquierdo del folio lo ocupa el poema, con la descripción ecfrástica de la imagen pictórica, y en el lado derecho, a modo de marginalia, se dispone el inventario, con los datos técnico-materiales de la obra. [**fig. 3**]

La descripción poética de imágenes pictóricas no representa ninguna novedad en el siglo XVII, el cual, presidido entre otras teorías por la idea del *Ut Pictura Poesis*, es rico como ningún otro periodo en estos intercambios e interferencias entre lo poético-literario y lo pictórico. Tampoco faltan las descripciones literarias de colecciones y galerías; anteriores al texto de Pietro Mellini, como la *Galleria dell´Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinale Borghese cantata da Sa. Francucci*, escrita por Francucci en 1613 y publicada por su hermano Felice en 1647 en Arezzo[15]; o la popular *Galeria* de Giambattista Marino (Editio Princeps, 1619, por Ciotti); y posteriores, como la *Gallerie di pitture dell´exmo, e Rmo. Principe Signor cardinal Tommaso Ruffo vescovo di Palestina, e di Ferrara,* escrita por Jacopo Agnelli en 1734 (per Bernardino Pomatelli Stampatore Vescovi), por citar algunas. Descripciones literarias que tampoco son ajenas al género de pintura de gabinetes y galerías que se populariza en esta época, y en el que se recrean colecciones particulares para su exhibición pública. Sin embargo, en ningún caso encontramos esta construcción híbrida entre dos géneros de descripción del objeto artístico que, asimismo, nos confronta con dos modos diferentes de conceptualización de las obras de arte.

[14] En realidad, son múltiples los aspectos que el estudio de este manuscrito nos permite considerar sobre la cultura, las prácticas coleccionísticas, la apreciación de los objetos artísticos, las categorías estéticas, etc. del último tercio del siglo XVII. El presente trabajo pone su foco de atención sólo en alguno de estos posibles aspectos objeto de consideración.

[15] Archivo Secreto Vaticano, Fondo Borghese, Serie IV, 102.

Co-textos. El inventario de 1680. La *Relatione* de 1681 no es el único documento que tenemos para conocer el patrimonio pictórico de los Mellini. De hecho, dado su carácter literario, ni siquiera podríamos decir que sea el más relevante de los que nos ha llegado para realizar una aproximación ajustada y precisa a su colección. Junto a la *Relatione*, disponemos de los inventarios post-morten que se van redactando a la muerte de los distintos miembros de la familia; varias descripciones parciales que se guardan entre los papeles de la familia en el Archivo Serlupi-Crescenzi; y el documento más significativo, un detallado y exhaustivo inventario datado en 1680, que se encuentra también en este conjunto de documentos familiares, y que aparece indexado como "Inventario dei quadri della casa con suoi autori"[16].

Este inventario ha sido objeto de una meticulosa investigación por parte de Jorge Fernández-Santos[17]. De acuerdo con su interpretación, el inventario de 1680, encargado con toda probabilidad por Pietro Mellini[18], constituye un estudio de espertizaje –que Fernández-Santos atribuye a Sebastiano Resta- cuya finalidad sería verificar la autoría de las obras o escuela de la que procede, y la condición de original o copia de cada uno de los cuadros. Se trata de un inventario sistemático y programático, que se organiza en tres partes correlacionadas entre sí mediante un código alfanumérico: índice de autores ("nomi de' Pittori/che hanno dipinto i quadri nel p[rese]nte/Inuentario"); índice de temas; y la descripción del conjunto pictórico formado por un total de 143 obras. Asimismo, incluye un código por el que se especifica si las obras son originales, copias u obras de pintor incierto. No cabe duda de que se trata del trabajo riguroso y «científico» de un *connoisseur* -o «persona intendenti», como indica el inventario, -y no sólo por el estudio de expertizaje que realiza-, sino por el texto que nos lega: un informe técnico, con un vocabulario preciso, que en alguna ocasión incluye juicios de valor sobre la calidad artística de las obras con el tipo de expresiones convencionales que a veces encontramos en otros inventarios: «con sommo gusto», «originale eccellentissimo», «paese bellísimo», pero que en nada interfiere con la precisión y exactitud que presiden este documento[19].

---

[16] *Scritture diverse della Casa Millini* (1674–1696), X, fols.164r–196r. Archivo Serlupi-Crescenzi (ASC).

[17] *Ob. cit.*

[18] Jorge Fernández-Santos da por hecho que el inventario fue encargado por Pietro Mellini, circunstancia muy probable dado que Pietro, cabeza de familia en Roma, era el encargado del cuidado del patrimonio y los bienes de la familia. No obstante, en la documentación consultada en el ASC no he encontrado ningún dato que confirme este hecho.

[19] Estos juicios de valor aparecen, sobre todo, cuando se describe una pintura que es copia de otra o cuyo autor no se puede identificar, con la finalidad de justificar, de algún modo, la calidad de la obra pese a estas circunstancias.

Las descripciones son analíticas y pormenorizadas. Además de los datos relativos a sus medidas, marcos y material, las escenas representadas –personajes, motivos y acciones- se describen con detalle, quedando perfectamente identificables para el contemporáneo en el conjunto de la colección[20]. Véase, por ejemplo, la minuciosa descripción de esta pintura de Paul Bril.

> «Presepe doue di uede la Città di Betlem cinta di mura, appoggiati alle quali è un tetto, e al coperto di questo stà la Mad[onn]a col Bambino S. Gios[epp]e, e Angeli, e Pastori, che l'adorano. Si uedono anco molti pezzi di colonne sparsi per terreno, e più fig[ur]e d'homini, e donne in habito da Contadino, che s'incaminano alla uolta del Presepe. e ui sono alcuni animali e molti piccioni, che suolazzano soprà le mura della Città, la quale è tutta Orig[ina]le di Paolo Brilli come anco l'arbore grande, e il paese, che si uede app[resso]. Le fig[ur]e però sono di Pittore incerto ma ottimamente dipinte. Sta in tela di p[alm]i otto di larghezza, e cinque d'altezza in cornice grande noua lionata uenata di nero con fili d'oro»[21].

Asimismo, se incluyen apreciaciones razonadas sobre su autoría –o posible autoría- y sobre su adscripción estilística.

La secuenciación del inventario, topográfica, sigue la disposición –pared por pared- que tienen las pinturas en las diferentes *stanzas* de la casa de los Mellini en Piazza Capranica. El inventario se nos presenta, por tanto, como transposición escrupulosa, fiel registro documental del patrimonio pictórico de los Mellini y de su disposición, con el valor añadido de la atribución y consignación estilística razonada.

No cabe duda de que la *Relatione* de 1681 trata del mismo conjunto de pinturas. Pese a que las descripciones resulten en la mayoría de las ocasiones sumamente divergentes, como se puede ver en el siguiente ejemplo tomado de una adoración de los pastores de Bassano, los temas, los autores y los datos físicos coinciden.

≥ Inventario de 1680.

> «Presepe, con la Mad[onn]a S. Gio[sepp]e e il Bambino; vn Pastore a sedere in terra che sona il ciufo-//lo, con alcune pecore, e un cane, ch e dorme, oltre l'asino, e l'bue, Stà in tela di palmi trè, e m[ez]zo di largh[ez]za e trè d'altezza Orig[ina]le di Giacomo Bassano il uechio in cornice piccola all'antica tutta dorata».

---

[20] Existen diferencias de extensión y nivel de detalle en las descripciones de las diferentes obras, sobre las que será interesante profundizar en otro trabajo. No obstante, en todas ellas encontramos el mismo espíritu analítico, rigurosamente descriptivo y preciso.

[21] Sigo la transcripción crítica de Jorge Fernández-Santos (*ob. cit.*).

≥ *Relatione* de 1681.

«Pur di sua man nella capanna oscura
Il celeste bambin nato si vede
Fra i due animal che riscaldarlo han cura.
Posa nel sen della gran Madre, e siede,
E de Pastori humil l'alme devote
Gli porgono in tributo oro di fede».
Fige piccole in tela di pi 3½ di larg.a , e 3 di alt.a[22].

La primera pregunta que nos surge es, pues, por qué Pietro Mellini escribe esta descripción poética para informar a su hermano Savo cuando tenía en su poder el exhaustivo y detallado documento realizado presumiblemente por Resta unos cuantos meses antes. O lo que es lo mismo, qué motivaciones impulsan a Pietro a elaborar este texto. Caben varias hipótesis, entre las que por supuesto se encuentra la exaltación retórico-literaria de la excelencia del patrimonio pictórico familiar una vez constatada con fiabilidad suficiente la nómina de autores que componen el conjunto pictórico de Casa Mellini. De hecho, este texto de Pietro confirma la interpretación de Jorge Fernández-Santos sobre los fines del inventario de 1680, pues Pietro, en el inicio de la *Relatione*, afirma expresamente

«Quel desio, ch'ebbi in sen per lunga etate
di saper' da qual man già furo espresse
Le Pitture da gl'Avi a noi lasciate

Adempire alla fin pur mi concesse
D'huomini egregij la virtu palese,
Che le avvicinar, benchè dal fato oppresse;

Onde si bene, e quello, e questo intese
Che noto a noi degl'Inventori il nome
Delle tele dipinte hormai si rese,

E acciò non siano all'avvenire pur come
Il passato già fur dal vechio alato
Le memorie di lor disperse, e dome

[22] Sigo la transcripción diplomática de Murtha Baca para *Digital Mellini Project*.

Con numeri, e' caratteri notato
Dietro a ciascuna appar l'Autor famoso,
Ch'a quei muti color diè spirto e fiato»

Que esta nómina de autores adquiere una relevancia especial en el texto de Pietro es indudable; incluso lo es de manera gráfica, pues el nombre de cada autor aparece cuidadosamente subrayado a modo de énfasis visual. De la lectura del texto resulta evidente que uno de los propósitos de Pietro Mellini es dejar constancia de la autoría de las pinturas y destacar la virtuosidad y excelencia de estos autores, la cual, como ahora veremos, va a estar basada en la calidad que sus propias obras son capaces de transmitir. Además, el poema también se convierte en un medio para la auto-reconocimiento del propio Pietro, quien tiene aquí la oportunidad de mostrar su formación cultural y sus «habilidades» poéticas, situándose, así, entre la élite culta e intelectual.

Es fácil situar estos objetivos en el contexto ideológico-cultural y social del periodo que nos ocupa, en el que la posesión de obras de arte constituye un signo de distinción y diferenciación, y el patrimonio artístico afirma -al mismo tiempo que engrandece- el estatus de su propietario. Asimismo, el reconocimiento y ponderación del valor de una colección por la nómina de sus autores «famosos» cuenta con una larga tradición en la literatura encomiástica y celebrativa de las colecciones pictóricas y de sus propietarios a través de ellas.

Con todo, y puesto que se trata de una investigación en curso de la que sería imprudente adelantar algunos datos aún pendientes de constatación, dejaré para otro momento las varias interpretaciones que sobre las intenciones últimas de Pietro Mellini puedan manejarse. Para el propósito de este capítulo, lo que me interesa es que nos detengamos en la comparación de los dos documentos (inventario y *Relatione*) atendiendo a su construcción textual, al discurso que desarrollan y a la significación de la que se dota el conjunto pictórico a través de ellos. En relación con este aspecto, resulta pertinente traer a colación una reflexión de Antonio Urquízar para quien «el análisis del coleccionismo es mucho más que la catalogación de los repertorios de piezas» -y yo añadiría, más que el afán de identificar y localizar estas piezas-, sino que «se debe caminar, sobre todo, por la senda de las estrategias de lectura dispuestas ante ellas»[23].

[23] URQUÍZAR HERRERA, A. (2007): *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, págs. 13 y ss.

Pues bien, estas estrategias de lectura y los discursos que proyectan nos llevan, asimismo, a analizar las construcciones lingüístico-textuales a través de las cuales se vehiculan también estos discursos, y que constituyen ellas mismos y en sí mismas discursos per sé, en tanto en cuanto sitúan al conjunto de objetos artísticos en un determinado horizonte conceptual, interpretativo y estético.

4. Del inventario a la galería

He mencionado que la singularidad de la *Relatione* de 1681 reside en su condición de construcción híbrida que combina dos géneros, cada uno de los cuales supone una conceptualización y una aproximación distinta al objeto artístico. Si la intención primaria que, sin indagar mucho, podemos atribuir al poema es la exaltación poético-literaria del patrimonio pictórico de los Mellini, de la nómina de sus autores –y del propio Pietro-, la segunda pregunta que se nos plantea es, ¿por qué necesita Pietro incluir los datos técnicos de las obras en este documento? Quizá pueda existir algún tipo de propósito fáctico, pero a falta de verificar ciertos datos, a mi modo de ver una explicación la encontramos en la propia lógica del discurso que desarrolla Pietro.

Una primera función de este registro técnico puede clarificarse si comparamos la *Relatione* con una de las galerías recreadas más populares de la centuria, la *Galeria* de Giambattista Marino, una suerte de museo imaginario e ideal en el que se combinan obras reales que forman parte de la propia colección del autor con otras ajenas y otras inventadas. La *Galeria* del Marino, pues, emerge de la imaginación creativa del autor, y uno de los componentes de esa recreación se encuentra, precisamente, en la condición de la «colección» de pinturas sobre la que Marino compone su galería ideal: inexistente e inventada también. Como en otros tantos poemas y descripciones literarias de objetos artísticos que nos ha legado el siglo XVII, el foco de atención no es el conjunto pictórico en sí –por ejemplo, su valor como conjunto patrimonial-, sino la construcción literaria per sé[24]. Más que una galería de pinturas, la obra de Marino nos proporciona una galería de poemas.

[24] Como se desprende de una carta escrita en a Bernardo Castello en 1613, el objetivo originaria de Marino era escribir un libro sobre fábulas antiguas, cada una de las cuales se acompañaría de un dibujo de un excelente pintor y de un elogio. Véase ACKERMAN, G. (1961): "Giambattista Marino's contribution to Seicento Art Theory", *The Art Bulletin*, vol. 43, n. 4, pág. 334. En el índice que acompaña a este artículo, Ackerman proporciona un detallado informe sobre las obras que habrían formado parte de la colección de Marino y cuáles ni siquiera habría visto nunca.

Inversamente, la introducción de los datos técnico-materiales en la *Relatione* nos permite anclar el poema a la realidad. El texto deja claro al lector que lo que nos está describiendo Pietro no es una colección inventada, ni ideal al modo de la *Galeria* del Marino. El poema de Pietro Mellini parte de un conjunto pictórico físicamente real, que forma el patrimonio familiar. Todas las piezas existen, y los datos materiales así lo corroboran. Las pinturas descritas pueden ser positivamente identificadas y vistas en casa de Pietro. Así, con esta estrategia textual, el poema se aleja de quedar consignado en la categoría de ejercicio literario en el que los objetos artísticos descritos –su existencia real y su identidad física- se sitúan en un segundo término. Todo lo contrario, uno de los objetivos de la *Relatione* es llamar la atención sobre ese conjunto pictórico que posee la familia Mellini; hacerlos visible. O como diríamos más modernamente, darles visibilidad.

De acuerdo entonces con la dualidad establecida por Hollander[25], la ecfrasis de Pietro es una ecfrasis *actual* (sobre objetos reales) y no *notional* (sobre objetos irreales). Ahora bien, sobre ese sustrato físico que declara la existencia material del patrimonio artístico de los Mellini, y que adopta el género del inventario convencional, Pietro, por medio del poema y del ejercicio ecfrástico, recrea ante los ojos de nuestra imaginación una galería ideal –en tanto que no existe más que en la construcción textual-, a través de la cual dota de (un) sentido al conjunto pictórico en términos de colección.

Hablamos aquí de galería no en el sentido de espacio o contenedor; sino en su sentido ideológico y simbólico: Pietro compone una galería porque la *Relatione* pone en funcionamiento un discurso expositivo desarrollado ad hoc, que expresa un modo de conceptualización de la experiencia artística, que propende a una actitud también determinada para parte del espectador, y que tiene un propósito concreto: el disfrute visivo-emocional y la excitación de la imaginación. Veamos cómo.

4.1. La galería recreada: elementos de su configuración.

¿Cuáles son los componentes de esta galería idealmente recreada por Mellini? Las claves nos las da, nuevamente, la comparación con el inventario de 1680.

En primer lugar, la nómina. El inventario de 1680 es exhaustivo; registra pieza a pieza cada una de las pinturas de Casa Mellini. No existe otro criterio nada

[25] HOLLANDER, J. (1995): *The Gazer´s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago, Chicago University Press, pág. 4.

más que su presencia en las *stanzas.* La *Relatione* de 1681 es selectiva. Pietro Mellini no se detiene en describir la colección completa, únicamente aquello que considera más excelente. Así, a diferencia de la tendencia que se había ido generalizando a partir de la segunda mitad del siglo XVII, basada en el criterio cuantitativo de la acumulación –cuyo mejor ejemplo quizá sea la colección de los Colonna[26]-, Pietro sigue un criterio cualitativo.

Estamos, pues, ante una colección ideal en tanto que está depurada; y también estamos ante la actuación de un conservador que para componer su discurso selecciona en función de un determinado criterio; en este caso, la calidad de lo mejor y más excelente. Así lo expresa al principio del poema:

«D'unir le più perfette anco bramoso
In ampia stanza appese, in lor si mira
Ciò che puol far pennel' maraviglioso».

Y al final:

«Ma se ne viene altri di nome ignoto,
O men saggio nell'arte in cui già tanto
Valse chi vi descrissi, e vi fei noto
Onde perche non par di questi a canto
Che' di si bei color le tele ornaro
Deggia porsi pennel ch'habbia men vanto»

¿Y qué es lo mejor para Pietro? Por supuesto, las pinturas a las que se les puede consignar un «autor famoso». Pero no es éste el único criterio que maneja: hay originales que a primera vista podríamos pensar interesantes -como alguno de Paul Brill, Bronzino o Gentileschi-, y que sin embargo se deja en el tintero; mientras que sí incluye algunas obras de autores no identificados o que sólo se pueden atribuir al estilo de una escuela, dado que su calidad así lo merecen («E per esser condotta in stil che piace/ S'accertar l'Inventore altri non puote/Che sia di non vulgar l'opra non tace»). Este ejercicio de selección nos lleva a pensar que Pietro, además del concepto de autoría, está utilizando otro criterio adicional para discriminar las obras que incluye en su galería.

[26] GOZZANO, N. (2004): *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma, Bulzoni Editore, pág. 17; COLA, Mª C. (2009): "Gli inventari della collezione Ruspoli: la nascita della quadreria settecentesca e l´allestimento nel palazzo all´Aracoeli", en DEBENEDETTI, E. *Collezionisti, desgnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, I., Roma, Bonsignori Editore, págs. 30 y ss.

En segundo lugar, las descripciones. A diferencia del inventario de 1680, donde quedan perfectamente definidas con un sentido analítico las características de las obras en su individualidad de objetos artísticos de carácter representativo, las descripciones de la *Relatione* son un ejercicio ecfrástico que a través de la construcción léxica recrean el impacto visivo-emocional que la imagen tiene –o debería tener- sobre el espectador, presentándola vívidamente ante la imaginación del receptor.

Comparemos, por ejemplo, la aséptica descripción que sobre la pintura de Judith y Holofernes de Salviati nos ofrece el inventario de 1680:

> «Giudit con la testa ucisa d'Oloferne in una mano, il cui corpo si uede steso sopra un letto, con una Vechia da una parte. Stà in tela di p[alm]i otto di altezza, e sei di larghezza. Orig[ina]le di Fran[ces]co Saluiati, in cornice nera all'antica con fiori, e fili d'oro»;

y el sentido dramático que adquiere, sin embargo, en la *Relatione*.

> «Giuditta valorosa a cui concesse
> Fortezza il ciel, che degl'Assirij al Duce
> Dal collo il capo separar potesse
>
> Si scorge all'hor, ch'intrepida s'induce
> Porgerl'a una donzella atro e disgiunto
> Dal busto che di sangue un rio produce
>
> Et il Salviati in figurarla appunto
> Qual può bramarsi in lei mostrò, che dove
> Giunger mai puote il suo pennello è giunto».

Si volvemos al ejemplo de la adoración de los pastores de Bassano, resulta significativo comprobar cómo la simple enumeración de personajes se transforma en una escena llena de íntima emoción en la recreación de Pietro.

Asimismo, la descripción analítica del paisaje de Paul Brill en el inventario de 1680, «Paese con un lago, oue si uedono molte barche picccole, con dui Cacciatori a cauallo, che tengono in pugno lo Sparuiere, e molte altre figurine d'homini e donne», en la que se enumeran cada uno de sus componentes, queda sintetizada en la *Relatione* en una imagen global de pura recreación estética en la que se prescinde de cualquier otro detalle:

> «Di Pavol Brilli verdeggiante, e vago
> Un Paese si scorge a piè d'un monte
> Dal quale un rio forma cadendo un lago».

El inventario de 1680 nos proporciona un conocimiento lógico y racional de la pintura en dos de sus dimensiones (objeto físico e imagen representativa). La ecfrasis de Pietro implica el punto de vista del observador; esto es, las obras consideradas como imágenes, como artefactos visuales que tienen un efecto de carácter emocional en quien las mira y que, al mismo tiempo, excitan y activan la imaginación. Pietro Mellini es un contemplador que escribe no lo que ve, sino cómo lo ve desde su experiencia. Su acercamiento no es analítico, no es una mirada que examina pormenorizadamente el cuadro, descomponiéndolo y buscando un conocimiento racional y exhaustivo. Es una mirada que atiende al impacto visivo-emocional –al *stupire*- que las obras son susceptibles de provocar en el espectador y, por tanto, en él mismo como sujeto contemplador.

A lo largo del poema, Pietro deja claro que la cualidad de las imágenes pictóricas, aquello que las hace dignas de elogio, es su capacidad de *stupire*; esto es, su capacidad para conmocionar, para causar admiración, impactar visualmente y emocionar; y unido a ello, su capacidad para entretener y deleitar la mirada y la imaginación.

Así, afirma: «E discopre ciascuna arte si rara,
Che quasi in lor, come nell'altre, e in quelle
Ch'io vi narrai, l'ochio a stupire impara».

Y en otro momento:

«Hor qui con si gran'huom prendo a finire
Del mio racconto la verace historia,
Poiche convien più che parlar stupire».

Y al final del poema:

«Il guardo con piacer fia che' v'arresti
Mirar del Patrio tetto i muri intorno
Offrirvi historie, e fauolosi gesti
In tela ch'a gl'Apelli anche fan scorno».

No es extraño suponer, pues, que el criterio de selección de Pietro esté regido, junto a la calidad artística reconocida al autor que se le atribuye, por la capacidad de algunas imágenes para impactar, admirar y entretener al espectador. Ahora bien, si la esencia de la excelencia artística está en el *stupire*, y uno de los propósitos de Pietro es dejar constancia de la excelencia del patrimonio pictórico de los Mellini, la cons-

trucción del poema, entendido como recreación verbal de las imágenes, también tiene que estar presidido por su capacidad de impactar visual y emocionalmente al espectador, del mismo modo que harían las imágenes si el lector las tuviese presentes, de ahí que el mejor vehículo para los propósitos de Pietro sea la poesía –en su sentido de re-creación- y la ecfrasis de la retórica clásica[27], vinculada tradicionalmente a la recreación vívida de imágenes representativas[28].

En la concepción de Mellini, las imágenes pictóricas son, por una parte, medios con los que se pone de manifiesto la excelencia de los autores[29]; pero ésta no se infiere de una argumentación lógica o de una explicación razonada, sino mediante la experimentación visual y emocional inmediata. Por eso, la recreación poética de Mellini convierte los objetos representativos en dispositivos de efecto visivo-emocional. Y por eso también, las imágenes y su recreación poética acaban convirtiéndose, a la postre, en el auténtico foco de atención del texto.

En su descripción poética, Pietro prescinde de todo aquello que no sirve a sus propósitos, centrándose exclusivamente en lo que es susceptible de causar asombro, admiración, emoción o recreación visual en el espectador.

Así, en su confrontación contemplativa con el objeto artístico, Pietro vuelve a realizar un proceso de selección crítica, poniendo ante los ojos del espectador no lo que la imagen muestra, sino lo que aquél debe contemplar en ella para apreciar su excelencia y disfrutarla. Como un conservador o comisario que diseña un discurso expositivo para resaltar determinados aspectos de las obras, así actúa Pietro. Y para ello, no duda en intensificar el efecto por medio de la recreación; haciéndolo más vívido, más dramático, más potente aún si cabe; comunicando a la imagen poética aquella *energia* característica también en la retórica clásica. Comparemos, por ejemplo, cómo la fría descripción de un incendio pintado por Filippo Napoletano en el inventario de 1680

> «Incendio d'un Vascello, oue se ne uedono molti altri uicino a certe Logge, oue sono più figure piccole».

[27] Las características y elementos de la ecfrasis que construye Pietro Mellini, así como la valoración de las categorías estéticas que se traslucen a través de las descripciones merecen un estudio independiente.

[28] No es demasiada la información que disponemos sobre la formación y cultura de Pietro Mellini, pero de la lectura del poema se infiere que conocía ampliamente la cultura clásica y que estaba familiarizado con sus géneros y sus *topoi* más al uso.

[29] «D'unir le più perfette anco bramoso / In ampia stanza appese, in lor si mira / Ciò che puol far pennel' maraviglioso. [...] Di stanza spatiosa in aurei fregi / Alle parete appese offrono a gara / Fatiche illustri di pennelli egregi».

se transforma en un intenso espectáculo visual en la recreación de la *Relatione:*

> «Oggetto di terror l'ochio ritrova
> Nell'incendio crudel d'alto vascello,
> Ch'a estinguer di Piloti arte non giova
> Finse di notte il foco appresso in quello
> Con magistero tal l'Autor sudetto,
> Ch'è in lui l'horror maraviglioso, e bello».

De este modo, la ecfrasis de Pietro se convierte en un instrumento que enseña de manera inmediata al espectador qué mirar y cómo mirar; un recurso para que el ojo –no adiestrado o desacostumbrado- sea capaz de asombrarse por lo que ve. Pietro guía al ojo en el descubrimiento de su propio asombro causándole, justamente, admiración y asombro mediante la recreación poética.

Sin embargo, el poema de Mellini carece de cualquier otra pretensión educativa o didáctica. No se trata de una descripción que pretenda dejar establecida la idiosincrasia narrativa y psicológica de la imagen pictórica –según la interpretación que Alpers hace de la ecfrasis de Vasari[30]-; no busca una mejor comprensión en términos interpretativos, ni en ella subyace ningún principio de moralidad, ni supone un desarrollo complementario en clave literaria del tema figurativo –como sucede con la *Galeria* de Marino-, sino que su ecfrasis se queda en la simple recreación, poéticamente intensificada, de la imagen que impacta, admira y recrea al espectador. En el contexto de la *Relatione*, el objeto artístico es un objeto estético para el disfrute visivo-emocional. En esto coincide ciertamente con Marino, pero si bien la *Galeria* busca un deleite estético per sé, para Pietro Mellini la recreación visivo-emocional tiene una función, es el medio de valoración de una colección concreta.

Volviendo a la construcción textual y discursiva propiamente dicha, no olvidemos que hemos iniciado este estudio indicando que la singularidad de la *Relatione* reside en su condición de texto híbrido, lo que quiere decir que la *Relatione* conjunta dos géneros o modos de descripción del objeto artístico, no que despliegue dos textos distintos en un mismo documento. Así, inventario y ecfrasis se complementan para darnos una visión completa del objeto artístico en sus dos vertientes: el objeto artístico como artefacto físico, producto material de una actividad técnica; el objeto artístico como imagen expresiva para el disfrute visivo-emocional.

---

[30] ALPERS, S. L. (1960): «Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Live», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1960), págs. 190-215.

A diferencia de otros textos dedicados a recreaciones poético-literarias de galerías o museos producidos en el siglo XVII, la singularidad de la *Relatione* es que hace consciente y textualmente explícita esta dualidad. De un modo semejante a lo que sucede cuando, en la actualidad, paseamos por una galería o museo: la cartela (al margen de la imagen) nos ofrece los datos técnico-materiales; su contemplación, el disfrute estético.

En tercer lugar, la secuenciación discursiva. La ecfrasis de Pietro Mellini desarrolla una secuencia de visualización. La descripción de cada imagen forma parte de un hilo discursivo a través del cual Pietro muestra ante la imaginación del espectador su colección pictórica dispuesta en una secuencia concreta que difiere del orden topográfico que tienen los cuadros en el inventario de 1680. Esta diferencia nos indica que Pietro también interviene en la organización del conjunto pictórico, alterando la disposición que éste tiene en el espacio real de la casa de los Mellini.

La *Relatione* se divide en dos partes, cada una de las cuales se dedica a describir supuestamente una *stanza.* Los cuadros que se describen en la primera parte sí coinciden -menos en un caso- con los que el inventario de 1680 registra en la denominada *stanza grade*, aunque, además de no estar todos, el orden de descripción no es topográfico, sino que Pietro va «saltando» de una pared a otra de una manera aparentemente arbitraria. La segunda parte, y pese a que Pietro dice al principio de ésta que «Di stanza spatiosa in aurei fregi / Alle parete appese offrono a gara / Fatiche illustri di pennelli egregi», reúne cuadros que en el inventario de 1680 están distribuidos en diferentes *stanzas*, y, al igual que en la primera parte, no hay orden topográfico en su descripción.

Por tanto, los cuadros diseminados por las habitaciones de la vivienda de los Mellini, son reagrupados por Pietro en el poema, donde adquieren nuevo sentido. He estudiado detenidamente esta secuenciación tratando de buscar algún tipo de patrón que la justifique: autores, temas, estilos, motivos iconográficos…, pero ninguno de ellos parece ser válido[31]. El criterio que de momento considero más plausible es el del juego de contrastes visivo-emocionales. Se observa, por ejemplo, que la disposición de las obras en la secuencia narrativa está pensada para causar impresiones contrastadas en el espectador-lector; así, de la emotiva ternura con la que se describe un Nacimiento de Cristo del Bassano, se pasa al *stupire* del Polifemo *atro-*

[31] En algunos casos, Pietro Mellini dispone varias telas pintadas por el mismo autor unas detrás de otras enlazándolas entre ellas, pero no es éste el criterio predominante.

ce[32]; de la intimidad y del gracioso encanto de una Sacra Conversazione atribuida a Palma El Viejo, al dramatismo de una Angélica y Medoro pintada por Lanfranco[33].

De este modo, la recepción y disfrute de la colección se convierten en el eje rector que configura la articulación de esta galería; y el dueño de las pinturas, Pietro, es quien controla completamente las condiciones bajo las cuales éstas son o deben ser contempladas. Lo que Pietro nos propone en la *Relatione* de 1681 es un modo de visualización secuencial del conjunto y un disfrute visivo-emocional que sólo es posible *en* y *a través de* la construcción textual. Nuevamente, el criterio del discurso expositivo no reside el mejor conocimiento lógico-racional de la obra, ni en la proyección de una determinada interpretación teórico-crítica, sino en el disfrute y en el recreo visivo-emocional**.** Mellini nos describe su experiencia visivo-emocional al mismo tiempo que, con ésta, propone al espectador una valoración de su colección pictórica en la misma clave visivo-emocional. De este modo, se constata el desplazamiento que se produce desde el objeto artístico a la experiencia estética del espectador.

Si, siguiendo a Antonio Urquízar[34], puede decirse que «no es la presencia de lo que hoy llamaríamos obras de arte en un palacio lo que lo convierte en colección, sino la constatación de que se ha producido una paralaje en su lectura hacia las experiencias estéticas», bien parece que la *Relatione* de Mellini muestra este paralaje, extrayendo del conjunto pictórico perfectamente registrado en el inventario de 1680 una auténtica colección.

Ahora bien, como se desprende de la estrofa anteriormente transcrita, para Pietro la esencia de la relación imagen-espectador se encuentra en la confrontación directa e inmediata, sin palabras que medien o expliquen ("Poiche convien più che parlar stupire"). En un tiempo, sin embargo, en el que la difusión de imágenes es limitada y, en consecuencia, la posibilidad de admirar determinados originales también, la recreación verbal se convierte en un instrumento indispensable. Por eso, el

[32] «Pur di sua man nella capanna oscura / Il celeste bambin nato si vede / Fra i due animal che riscaldarlo han cura / Posa nel sen della gran Madre, e siede, / E de Pastori humil l'alme devote / Gli porgono in tributo oro di fede / Fa restar di stupor le genti immote / Del gran Vandich un Polifemo atroce, / Che con parte di un monte Acis percote / Fugge reggendo a suoi delfini il freno / Su la conchiglia Galatea veloce, / E scorgonsi avventarle i dardi al seno / Gli Amoretti volanti, e a nuoto intorno / I squamosi Triton nel mar sereno».

[33] «Di colorito egregio, e di contorno / Della Vergine in grembo Iddio Bambino / Il Palma figurò di gratie adorno, / Che dal S. Gioseppe a lui vicino / Lieto un pomo viene all'hor che intenti / Mostrano altri notar l'atto divino. / Angelica nel suol con i rai dolenti / Che s'affanna a Medor sanar la piaga, / Del dittamo co i sughi in lei cadenti / Fu dal Lanfranco colorita, e vaga / Mostra la tela nel fatal successo / Che mentre a lui da vita Amor lei piaga».

[34] *Ob. cit.*

poema de Mellini no es un texto-guía para quien contempla inmediatamente las obras paseando por sus salas, al modo de la literatura de cicerone -que diría Schlosser-, es una construcción ex profeso para los que no tienen posibilidad de disfrutarla de manera directa. Por eso, quizá, a Pietro no le sirve el aséptico informe de 1680, pues éste, si bien preciso y exacto, no es capaz de transmitir emoción ni tiene capacidad de recreación, y, por tanto, el valor de la colección queda invisible y el espectador sin oportunidad de apreciarla.

Al final de la primera parte, el propio Pietro revela que uno de los objetivos de su construcción poética es, justamente, despertar el entusiasmo de su hermano Savo por la colección:

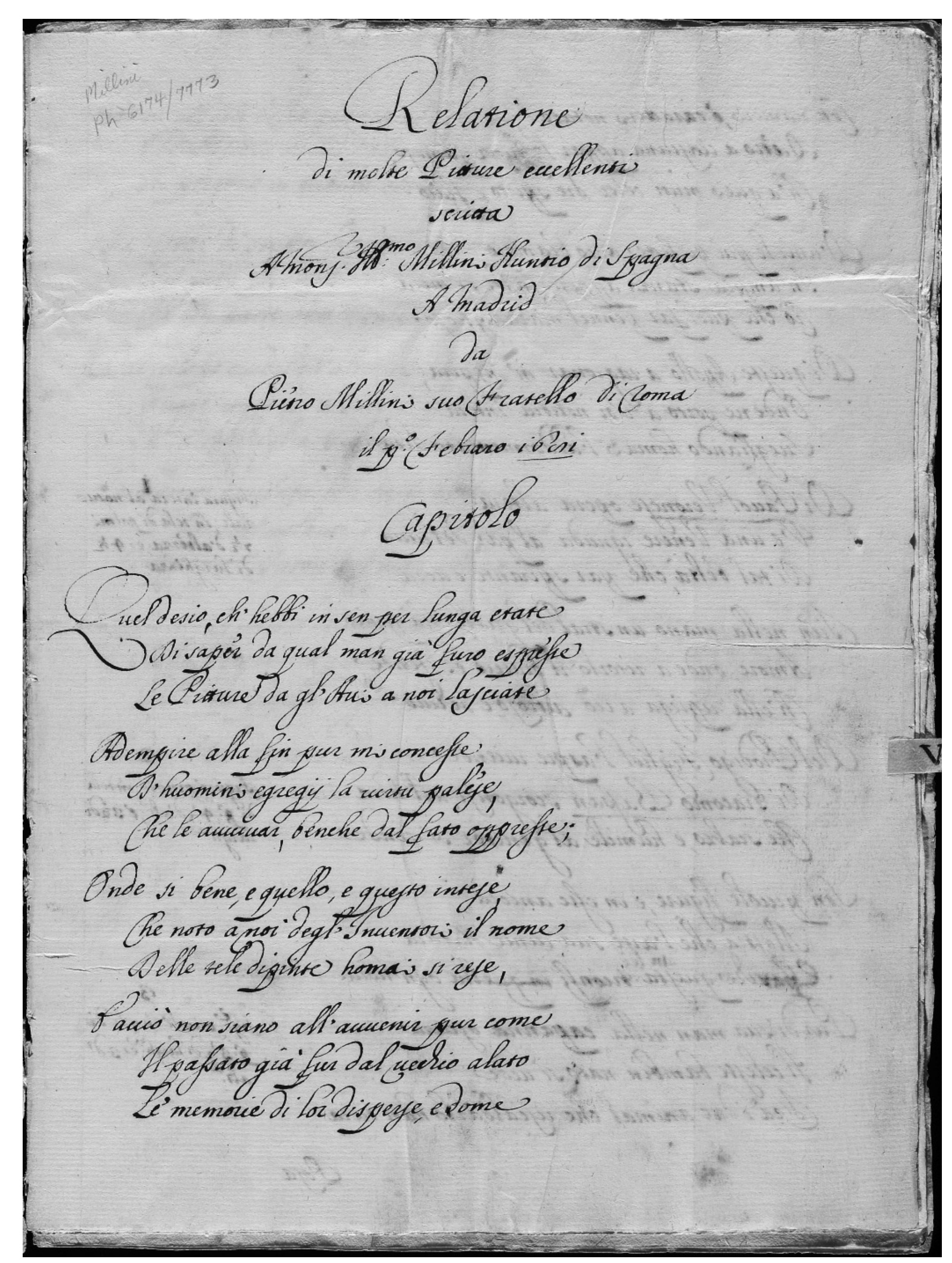
> «Mà s'avverrà che di gradir tal hora
> L'incolto stile in Voi desio si desti
> Dell'altre tele colorite ancora
> Succederan nuovi ragguagli a questi»;

y, así, hacerla digna de su consideración:

> «Dunque Sig. con lui amiche, e liete
> L'opere esposte in queste rime humili
> Di vostra propension degne rendete».



Fig. 1. Capilla de la familia Mellini. Santa María del Popolo, Roma. Foto: Nuria Rodríguez Ortega.



Millini
Ph 6174/7773

Relatione
di molte Pitture eccellenti
scritta
A Mons. Ill.mo Millini Nuntio di Spagna
A Madrid
da
Pietro Millini suo Fratello di Roma
il 19 Febraro 1681

Capitolo

Quel desio, ch'hebbi in sen per lunga etate
Di saper da qual man già furo espresse
Le Pitture da gl'Avi a noi lasciate

Adempire alla fin pur mi concesse
D'huomini egregij la virtu palese,
Che le avvivar, benche dal fato oppresse;

Onde si bene, e quello, e questo intese
Che noto a noi degl'Inventori il nome
Delle tele dipinte homai si rese,

Accio non siano all'avvenir pur come
Il passato già fui dal veglio alato
Le memorie di loi disperse, e dome

Fig. 2. Primer folio del manuscrito *Relatione delle pitture migliori di Casa Melini*, 1681. Los Ángeles, Getty Research Institute (860066).

Con numeri, e caratteri notato
Dietro a ciascuna appar l'Autor famoso,
Ch'a quei muri color die spirto, e fiato.

D'unir le più perfette anco bramoso
In ampia stanza appese in lor si mira
Ciò che puol far pennel maraviglioso.

Di queste Apollo a ragionar m'inspira,
Onde ne porto a Voi notitia intera
Svegliando homai l'addormentata lira.

Di Paulo Veronese opera altera
V'è una Venere ignuda al par del vivo
Di tal beltà, che par spirante, e vera

1 Figura intera al naturale in tela di palmi 7½ d'altezza, e 4½ di larghezza

Tien nella mano un stral del quale ha privo
Amore, onde a ritorlo il braccio ei stende,
Ch'ella spiega a ciò ritroso, e schivo.

Del Prodigo Figliol l'aspre vicende
Di Giacomo Bassan scorgonsi all'hora
Che scalzo, e humile al genitor si rende

2 Figure picciole, in tela di p.i 4½ d'alt.a, e 3½ di largh.a

Son picciole figure, e in esse ancora
Mostra che l'arte sua vince Natura
~~Spar~~ Perdere questa in lei vincersi ~~in quella~~ ogn'hora.

Pur di sua man nella capanna oscura
Il celeste bambin nato si vede
Fra i due animal che riscaldarlo han cura

3 Fig.e picciole in tela di p.i 3½ di largh.a, e 3 di alt.a

Posa

Fig. 3. Configuración textual del manuscrito. Los Ángeles, Getty Research Institute (860066).

Los inventarios postmortem como fuente para el estudio de la promoción artística en Málaga

Marion Reder Gadow
Universidad de Málaga

Resumen: *En los inventarios post mortem se refleja la mentalidad de los hombres y mujeres de la época y ofrecen una información compleja sobre los distintos ámbitos del saber histórico: sobre el económico, el de cultura material, del nivel cultural, del espacio vital relativo a la vivienda familiar, su distribución espacial, su mobiliario, adornos, utensilios. El encargo de cuadros, tallas, grabados o libros nos permiten conocer la promoción artística de los pintores, escultores o impresores de Málaga o la presencia de artistas foráneos en la ciudad.*
Palabras claves: *Inventarios post-mortem- Mentalidad religiosa- Cuadros- Esculturas-Mobiliario- Joyas- Vestimenta femenina y masculina- Vivienda- Rehabilitación- Biblioteca-menaje doméstico.*

Abstract: *In the post-mortem inventories one reflects the mentality of the men and women of the epoch and they offer a complex information about the different areas of to know historically: on the economic one, that of material culture, of the cultural standard, of the living space relative to the familiar housing, his spatial distribution, his furniture, adornments, utensils. The order of pictures, heights, engravings or books they allow us it knows the artistic promotion of the painters, sculptors or printers of the city of Malaga or the presence of foreign artists in the city.*
Key words: *Inventories post-mortem- Religious mentality-Pictures- Sculptures-Furniture-Jewels- Feminine and masculine gown-Housing-Rehabilitation-Library- Domestic furniture.*

Para un estudio completo de la promoción artística en Málaga es preciso consultar las escrituras notariales, y entre éstas los inventarios post-mortem, partijas y particiones.

Las escrituras de inventarios post mortem se realizan con intervención judicial para evitar previsibles litigios de herencia, por lo que constituyen una fuente rica de información para el conocimiento de las condiciones de vida cotidiana de

los pintores, escultores, plateros, impresores, para rastrear su religiosidad así como para apreciar su nivel cultural, su economía y un largo etc. Por lo general, este tipo de escritura se registra preferentemente ante un escribano del número o del cabildo municipal. En el caso estudiado, los inventarios se encuentran en las escribanías o notarias malagueñas, depositados en el Archivo Histórico Provincial y en el del Ayuntamiento de Málaga[1]. Aunque a veces, es preciso consultar las escribanías de otras localidades malagueñas, de ciudades andaluzas o nacionales donde se ha escriturado la citada documentación, e incluso indagar en la Real Chancillería de Granada, en el Archivo Histórico Nacional o en el Archivo General de Simancas. Por citar un ejemplo de la complejidad de su búsqueda: los oidores de la Real Chancillería de Granada, solicitaron la documentación tramitada en Málaga con motivo de la escrituración del inventario del regidor Diego Pizarro para revisarla a petición del representante del menor José Pizarro por considerar que sus intereses habían quedado lesionados[2].

> "José Pizarro y Eslava, vecino y regidor perpetuo por petición que presentó, nos hizo relación diciendo que: por fin y muerte de don Diego Pizarro, padre de su parte, se había formado juicio de cuenta y partición de sus bienes, en la cual vos, escribano y contadores habíais tasado por vuestros derechos 13.000 rs en que había conocido agravio y perjuicio a su parte"[3].

La revisión motivó un segundo inventario y otra partición, cuenta y liquidación, es decir, un reparto más equitativo entre los hijos del regidor fallecido, que tardó quince años en realizarse, por lo que el grueso de la documentación aparece entre las escrituras de esta segunda fecha en la escribanía del sucesor en la notaría.

Si bien, también puede ocurrir lo contrario, que se añadan elementos al inventario que no habían sido contabilizados previamente, por lo que se solicita se incluyan en el mismo recuento, como en el caso de la muerte de doña Manuela Ignacia Despital, su marido don José Pizarro:

---

[1] MENDOZA GARCÍA, Eva Mª., *Pluma, tintero y papel. Los escribanos de Málaga en el siglo XVII (1598-1700)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2007. *Los escribanos de Málaga en el reinado de Felipe IV (1621 – 1665),* Málaga, CEDMA, 2007.

[2] A(rchivo) M(unicipal) de M(álaga), Escribanía de Cabildo, Leg. 53, fol. 198. Testamento de Diego Pizarro, 23 de noviembre de 1717.

[3] A. M. M., Escribanía de Cabildo Leg. 63, tomo II, fol. 237. Inventario de don Diego Pizarro, 3 de septiembre de 1720.

"Suplica a Vuestra Merced los haya por presentado y se sirva en su vista, declararlos y tenerlos por inventario y mandar que los dichos bienes se aprecien a fin en nombre de mis hijos"[4].

Ciertamente, el documento de inventario tenía un carácter opcional entre la población:

- debido a ciertas costumbres locales que se inclinan por la liquidación de los bienes privadamente sin intervención del notario, y por lo tanto sin que tenga reflejo en la notaría,
- o por razones económicas: "por los cortos bienes que quedaron no se hicieron inventario de ellos", o porque "no debo nada a nadie, mando que no se hagan inventario de mis bienes".

El estudio de los inventarios post mortem resulta indispensable ya que al inventariarse los bienes raíces, inmuebles, semovientes, censos, dinero en efectivo entre otros, ofrecen una información compleja sobre los distintos ámbitos del saber histórico: sobre el económico, el de cultura material, del nivel cultural, del espacio vital relativo a la vivienda familiar, su distribución espacial, su mobiliario, adornos, utensilios, etc.

Así pues, si los hijos del difunto eran menores de edad se realizaba obligatoriamente un inventario de los bienes de su progenitor por petición de un procurador denominado "ad lites", dependiente del Municipio, cuya misión era la de preservar el menoscabo del patrimonio que les correspondía a éstos heredar y que debían pasar intactos a su poder al cumplir la mayoría de edad.

"José Caballero Arjona en nombre y como curador ad litem de Gaspar y Agustín, menores hijos que quedaron por la muerte de don Enrique Vanheswick, vecino de esta ciudad, digo que al Derecho y Justicia de mis menores conviene se haga inventario"[5].

Según la profesora Gómez Navarro, los inventarios suministran abundante información precisa sobre tres apartados bien diferentes[6]:

[4] A(rchivo) H(istórico) P(rovincial) de M(álaga), Protocolos notariales. Leg. 2689, Escribano Pedro de Ribera, Inventario y Partición de Doña Manuela Ignacia de Espital.
[5] A. H. P. M., Leg.2141, Marcos Trujillo, fol. 51. 31 de enero 1689.
[6] GÓMEZ NAVARRO, Soledad, "Historia funerario-religiosa-Historia eclesiástica", *Recuperar la Historia. Recuperar la Memoria. Edición crítica de textos para el aprendizaje de Historia Moderna*, Universidad de Córdoba, 2007, págs. 237-334.

1.- de carácter religioso y cultural: escrituras de división de bienes que aportan cuadros, urnas, estampas, imágenes y sobre todo bibliotecas.

2.- de índole económica: valoración total del cuerpo de hacienda, los bienes raíces, fincas, cortijos, lagares.

3.- información cualitativa, es decir, el coste global por funeral, señalando los distintos capítulos del gasto fúnebre, como los derechos parroquiales, que permiten en ocasiones reconstruir paso a paso el ritual silenciado en el testamento o por relegar el otorgante la decisión a terceros[7].

> "Que acompañe a la Santa Cruz en su entierro los beneficiados, curas y sacristanes de la parroquia de los Santos Mártires, de donde soy parroquiana. Y el demás acompañamiento lo deja a disposición de don Diego Pizarro, su marido, y su sepultura"[8].

En todo caso, el modelo más completo es el de la testamentaria que, como su mismo nombre indica, engloba todos y cada uno de los elementos que debe llevar un inventario post-mortem, a saber:

- Testamento entero- o copia-, o en su caso un poder para testar si éste no se pudo realizar por el otorgante
- fe de muerte, en el caso que sea un testamento cerrado
- la viuda o persona vinculada al difunto o su representante:

> "En la ciudad de Málaga, a ocho días del mes de febrero de 1689 años, yo el escribano notifiqué e hice saber el auto antecedente a doña Inés Ramírez, viuda de don Enrique Vanheswick, hombre de negocios que fue del comercio de esta dicha ciudad, la que dijo está presta de hacer el inventario que se mandó; de que doy fe. Marcos Trujillo"[9].

- los diferentes momentos en que se realiza el inventario: "En la ciudad de Málaga, a 8 días del mes de febrero de 1689, yo el escribano ante su madre".
- las personas que intervienen en la redacción del mismo: Alcalde Mayor, el procurador y el escribano.
- y la escritura propiamente dicha.

[7] REDER GADOW, Marion, "Exequias y Pompas barrocas en tiempos de Felipe V", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia,* nº 6, Universidad de Málaga, 1983, págs. 289-294.
[8] A. M. M., Escribanía de Cabildo, leg. 63, Marcos Trujillo, tomo II, fol. 351v. Testamento de doña Rosa de Eslava.
[9] A. H. P. M., Leg. 2141, Marcos Trujillo, fol. 51.

Por tanto, las escrituras que acompañan los inventarios notariales como contratos de obras, pleitos, testamentos, donaciones "inter -vivos", etc., nos ofrecen descripciones puntuales de la vivienda, de los sujetos que intervenían en los documentos, de sus artífices, así como los elementos mobiliarios, decorativos y ornamentales contenidos en la misma. Los procuradores y justicias reales de turno debían valorar y tasar, con ayuda de expertos, los diferentes objetos que contenían las viviendas, redactando un minucioso protocolo con estos datos y su tasación.

"Francisco Sánchez Castro, curador de don José y doña Teresa Pizarro, menores hijos de don Diego Pizarro del Pozo y doña Rosa de Eslava, su mujer, [...:], digo que para proceder a la partición de los dichos bienes conviene se aprecien las casas y demás inventariados; y que para ello nombra para dichas casas y solares a don Felipe de Zurrunzaga y Antonio del Álamo; y para la pintura a Don Diego de la Cerda; y para lo que toca a la madera a Cristóbal García, carpintero; y para las hechuras de talla a don Miguel de Zayas, escultor"[10].

Gracias a esa tasación se llevaba a cabo una partición equitativa entre los herederos:

"Pareció don Miguel de Zayas, maestro escultor, apreciador nombrado para las cosas de su aprecio que quedaron por muerte de don Diego Pizarro, de quién dicho Alcalde mayor, por ante mi, recibió juramento a Dios y a una cruz en forma de Derecho. Y habiéndolo hecho y ofrecido decir la verdad; y dijo que en cumplimiento del auto que le fue notificado, ha visto y reconocido la escultura que quedó por muerte del dicho don Diego, en las casas que fueron de su morada".

"- Una hechura de medio cuerpo de Ntrª Srª de Belén en su urna, de talla 750rs
- Otra hechura de medio cuerpo de talla de un Ecce Homo, con su urna............................ 75rs
- Una hechura de vara de Ntrª Srª de la Concepción y su corona de metal 20rs
- 2 hechuras de a tercia de vara en 1 peana: S. Francisco y S. Antonio.................................. 30rs
- 1 hechura de talla, con su peana, de S. José y el Niño, de a vara[11] 500rs
- Otra hechura de talla de Stª Teresa de Jesús, también de a vara[12]....................................... 500rs
- 1 Crucifijo de talla con su camilla, de cuarto de largo 22½rs
- Otro Crucifijo de talla de a tercia, con su dosel de terciopelo carmesí............................ 22½rs

[10] A. M. M., Col. Escribanía de Cabildo, Leg. 63, tomo II, fol**.** 287.
[11] A. M. M., Col. Escribanía de Cabildo, Leg. 63, tomo II, fol. 242. Una hechura de talla, con su peana, de San José con el Niño, de vara poco más o menos, que dijeron ser de mano de don Miguel de Zayas, a 500 reales. Otra hechura de talla de Santa Teresa de Jesús, de a vara poco más o menos, que dijeron ser de mano de don Miguel de Zayas... 500 reales.
[12] COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Madrid, Ed. Castalia, 1995, pág. 952. Voz "vara", la medida para medir paños, sedas, lienzos y otras cosas que tengan trato o longitud.

El cual dicho aprecio declara haber hecho bien y fielmente a su leal saber y entender, sin fraude ni colusión, bajo del juramento que tiene hecho. Y lo firmó, y que es de edad de cincuenta y cinco años. Miguel de Zayas"[13].



1. Virgen de los Dolores del escultor Miguel de Zayas.

Los inventarios de los bienes de los difuntos se inician en las casas "que fueron su morada", y las sitúan en el callejero malagueño. La composición de las diferentes habitaciones, sus usos, la existencia de varios pisos, salas, corredores, torres, capilla u oratorio, bodega, despensa, caballerizas, almacenes y otras dependencias con sus muebles, cuadros, escritorios, imágenes, productos almacenados para el consumo diario y un largo etc. quedan puntualmente reflejados en esta documentación: "Primeramente, subiendo, entrando en una pieza de dicha casa, se hallaron".

En los inventarios se refleja la mentalidad de los hombres y mujeres de la época; su status económico, los objetos de vida cotidiana, su ropa de vestir, sus hábitos y costumbres, sus lecturas, sus joyas y adornos etc.

Por ejemplo, cuadros y láminas que aparecen reflejadas en el inventario del regidor Diego Pizarro, por citar algunas, que nos permiten conocer su devoción, gustos artísticos y la consiguiente promoción artística[14]:

Se entró en el cuarto principal y en él se hallaron los bienes siguientes:
"- 1 lienzo, de poco más de dos varas, de Ntrª Srª de la Concepción,
con su moldura negra y cantoneras doradas.. 55 rs
- Otro lienzo, de cinco cuartos de largo poco más o menos, alaminado
con la pintura de Ntrª. Srª. de Belén, con su moldura negra.................................150 rs

[13] A. M. M., Col. Escribanía de Cabildo, Leg. 63, tomo II, fols. 301v-302.
[14] A. M. M., Col. Escribanía de Cabildo, Leg. 63, tomo II, fol. 237.

- Otro lienzo alaminado[15], de a vara, con la pintura de Jesús, María y José, con su moldura negra .... 250 rs
- Otro lienzo alaminado de vara de largo y vara y media de ancho con la pintura de Jesús, María y José con San Bernardo........ 200 rs
- 1 lienzo de poco más o menos de vara de la pintura de Ntrª Srª de los Dolores........ 15 rs
- Otro lienzo de tres cuartos con la pintura de Santa Rosa de Stª. Mª........ 6 rs
- Otro lienzo de tres cuartos con moldura dorada con la pintura de un niño vestido de cardenal........ 15 rs
- 8 láminas de tercia, pintadas en tabla con sus molduras negras........ 15 rs
- 2 láminas de a tercia, de cobre con sus molduras negras........ 10 rs
- 34 láminas, de menos de a tercia, de cobre, con sus marcos negros de diferentes pinturas........ 75 rs
- 1 lámina, de a tercia, en tabla con su marco negro con la pintura de San Francisco........ 10 rs
- 3 láminas, de a media tercia, con sus marquitos de cobre y las dos en papel........ 7,5 rs
- 2 láminas, de a media vara, con sus molduras doradas con la pintura de Jesús y María .... 3 rs
- 1 relicario[16] con su agnus[17] y vidriera y moldura negra........ 120 rs
- 2 países, de a media vara de largo y tres cuartos de ancho, y molduras negras .... 10 rs
- 15 países[18] de marinas y batallas con sus marcos negros, de vara poco más o menos .... 15 rs
- 1 espejo grande, ochavado, con su marco negro .... 200 rs
- 2 espejos, de más de tercia, con sus marcos negros, lastimada la plata de las lunas........ 75 rs
- 1 piletita de estaño de filigrana .... 2 rs”

[15] R(eal) A(cademia) E(spañola), *Diccionario de Autoridades.* En 1734, pág**.** 354.Voz “alaminado”: Pintura hecha sobre plancha de cobre,.

[16] COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Op. Cit.,* pág. 856. Voz “relicario”: El lugar donde se guardan las reliquias.

[17] TEJEDA FERNÁNDEZ, Margarita, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos XVII y XVIII,* Universidad de Málaga, 2009, pág. 28. Voz “Agnus Dei”: Figura o representación del Cordero de Dios que simboliza a Jesucristo.

[18] RAE. *Diccionario de Autoridades,* - En 1737, pág. 80. Voz “país”: significa también la pintura en que están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas”



2. San Francisco del escultor Miguel de Zayas.

Entre el mobiliario se reflejan:

- 2 escritorios grandes con su pie de pino teñido, con sus gavetas embutidas en carey[19] y diferentes pinturas en ellas de cobre, que se abrieron y hallaron en algunas de ellas diferentes papeles, los cuales por el Señor Alcalde Mayor, se mandaron sacar para ponerlos juntos con los demás que se hallaron para su reconocimiento ....400 rs
- 2 escritorios iguales de estrado[20], embutidos en carey con dos mesitas de lo mismo ....240 rs
- 1 mesa de pino con su cajón.. 15 rs
- 1 merendera embutida de carey .... 30 rs
- 1 papelería[21] de nogal, de media vara.. 20 rs
- 1 cofre, de a vara, forrado en bayeta[22]

[19] RAE. *Diccionario usual,*. En 1780, pág. 196. Voz "carey": concha de tortuga marina que después de beneficiada sirve para cajas, embutidos y otros.
[20] COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Op. Cit.*, pág. 520. Voz "estrado": el lugar donde las señoras se asientan sobre cojines y reciben visitas.
[21] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1737, pág. 114. Voz "papelera": escritorio con sus separaciones y sus puertas o gavetas para tener y guardar papeles.
[22] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1726, pág. 581. Voz "bayeta": tela de lana muy floja y rala, de ancho de dos varas lo más regular, que sirve para vestidos largos de eclesiásticos, mantillas de mujeres y otros usos. Las hay de todos los colores: blancas, verdes, negras, etc.

En el caso del inventario del comerciante Enrique Wanheswick consta:

Primeramente, subiendo, entrando en una pieza de dichas casas mortuorias, se hallaron 12 láminas grandes de cobre con sus molduras negras de peral.
- Más 1 lámina de cobre, hechura de un Ecce Homo, con su moldura de peral negra y dorada.
-12 láminas pequeñas de a tercia con sus molduras de peral negras y doradas y con las láminas de cobre.
- 3 relicarios pequeños con sus vidrieras y molduras negras
-1 lienzo grande de Jesús Nazareno, con su moldura negra.
-7 ramilletes con sus molduras doradas y el otro con su moldura negra
-1 lienzo pequeño de media vara, sin moldura, de San Jerónimo//
-2 fruteros de lienzo de cuarta y cuarta de largo
-2 relicarios grandes bordados de paja con sus molduras negras.

Y en otra sala se halló lo siguiente:

"- Primeramente un lienzo grande con su moldura negra y dorada de la Adoración de los Reyes
- Otro lienzo del mismo tamaño de la Entrada de Jerusalén, con su moldura de lo mismo
- 2 países de papel con su moldura dorada
- Otro país extranjero, pequeño
- 1 hechura de un Santísimo Cristo crucificado; en el remate de la cruz un reloj. La cruz de ébano o de peral con su peana.
- Una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de alabastro
- 12 Sibilas[23] con sus molduras negras y doradas, maltratadas algunas
- 1 imagen pequeña de barro".

Mobiliario:

"- 1 escaparate[24] de pino con sus barandillas, lleno de loza fina, búcaros y vidrios de Venecia[25]
- 1 arca grande de nogal y dentro de ella lo siguiente
- 1 escritorio de carey y ébano, con su tabla de nogal
- 1 cama de granadillo con bronce, con sus hierros para la colgadura; cuatro colchones de lienzo de flores azules poblados de lana.
- 2 contadores [26]de carey y ébano, con sus bufeticos de lo mismo.

[23] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1739, pág. 107. Voz "Sibila": profetisa. Es el nombre que los antiguos dieron a ciertas mujeres sabias que creyeron tener espíritu divino. Hablaron en sus versos de la venida del Mesías.
[24] RAE. *Diccionario de Autoridades*, En 1732, pág. 554. Voz "escaparate": alhaja hecha a manera de alacena o armario con sus puertas y ándenes dentro para guardar bujerías, barros finos y otras cosas delicadas, de que usan las mujeres en sus salas de estrado para guardar sus dijes.
[25] Piezas de vidrio que nos remiten al intenso comercio con Italia, y especialmente con Venecia.
[26] RAE. *Diccionario de Autoridades*, págs. 543- 544. Voz "Contador", Mesa de madera que suelen tener los mercaderes y hombres de trato para contar el dinero, la cual tiene alrededor un borde, de cosa de dos dedos de alto,

- 6 sillas de baqueta, de mediadas.
- 2 taburetes viejo.
- 1 biombo".

Descripción de joyas: 2 contadores de carey y ébano, y dentro de una gaveta de uno de los contadores lo siguiente:

- 1 par de arrillos de oro y perlas de arrillos, con 7 pendientes cada uno
- Otro par de arrillos de oro y perla de oro, con 9 pendientes cada uno
- 1 joya de oro y perlas de filigrana
- 1 sortija grande de oro con diamanticos pequeños
- Otra sortija de oro con 5 esmeraldas y rubíes
- Otra sortija de 1 esmeralda y claveques[27]
- 1 memoria[28] de oro
- 1 flor del pelo de oro con una piedra grande en medio y cercada de perlas
- Unas pulseras de rema
- 1 papel con aljobar[29] como media hensa".

"Un armario, dentro de él lo siguiente de plata:
- 1 fuente de plata sobredorada
- 1 jarro de plata sobredorado
- 1 salero con su pimentero de plata sobredorado
- 1 salvilla[30] grande de plata
- 1 azafate[31] de plata pequeño
- Otro azafate cincelado de plata
- 1 salero de plata con su pimentero

para que no se caiga el dinero y en una de las cabeceras tiene un pedazo con encaje, que se quita y pone, por cuya abertura se echa el dinero en los talegos cuando está ya contado. Se llama así cierto género de escritorio con 6 u 8 gavetas sin puertecillas, ni adornos de remates ni corredores que son hechos para guardar papeles.

[27] RAE. *Diccionario de Autoridades.* En 1729, pág. 376. Voz "Claveque": Piedra semejante al diamante de poco valor. En 1992: Cristal de roca, en cantos rodados, que se talla imitando al diamante, pág. 344.

[28] COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la Lengua .Op. Cit,* pág. 747. Voz "memorias" : dos anillos juntos, que se traen en el dedo por memoria de algunas cosas.

[29] COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la Lengua . Op. Cit.*, pág 66. Voz "Aljobar o aljófar". Perla menuda que se usan para bordar y recamar vestidos y guarniciones, ornamentos, colgaduras y otras cosas.

[30] RAE. *Diccionario de Autoridades*, En 1739, pág. 35. Voz "salvilla", pieza de plata o estaño, vidrio o barro de figura redonda con un pie hueco sentado en la parte de abajo, en la cual se sirve la bebida en vasos, barros, etc.

[31] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1726, pág. 513. Voz "azafate", género de canastillo llano tejido de mimbre levantados en la circunferencia en forma de enrejado cuatro dedos de la misma labor. También se hacen de paja, oro, plata y charol en la forma de hechura referida.

- Otro salero de plata vieja
- 2 bujías[32] con sus espabiladeras[33], todo de plata
- 1 tacita pequeña de plata
- 1 pileta de plata
- 1 pomo[34] de plata pequeño
- 1 cucharón grande de plata
- 1 tenedor grande de plata
- 6 cucharas y
- 6 tenedores de plata".

Armas.

"- 1 espadín con su guarnición y cartera de plata de filigrana
- 1 aderezo de espada y daga
- 1 vestidura de hierro viejo compuesta de peto, morrión, espalda y brazaletes".

Instrumentos musicales

"- un arpa".

Ropa de cama

"Un cofre de a vara, forrado en baqueta y en él:	15 rs
- 6 almohadas de asiento de terciopelo leonado[35], viejas//........	15 rs
- 2 colchones poblados de lana de mediados	50 rs
- 4 sábanas de mediadas........	60 rs
- 4 almohadas con sus henchimientos	15 rs
- 1 colcha de Colonia, de mediada........	15 rs
- 1 colcha de mediados con su farfala[36]........	12 rs

[32] RAE. *Diccionario Usual*. En 1837, pág. 120. Voz "bujía: vela de cera blanca como de media vara de largo. El candelero en que se pone la bujía o vela manual.

[33] RAE. *Diccionario de Autoridades*, En 1732, pág. 206. Voz "espabiladeras",: lo mismo que despabiladeras. Tijeras con que despabila o quita el pabilo a la luz,.

[34] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1737, pág. 317. Voz "pomo".: vaso de vino hechura de una manzana que sirve para tener y conservar las confecciones olorosas,.

[35] COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la Lengua . Op. Cit.,* pág. 710. Voz "leonado": de color rubio oscuro, como el de la melena del león.

[36] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1732, pág. 709. Voz "farfala o fardala": adorno compuesto de una tira de tafetán o de otra tela que bordea las basquiñas y briales de las mujeres, toda alechugada y cosida por el canto superior y suelta por el inferior; y se suelen echar no sólo uno, sino dos, tres y aún cuatro. También se llama así las cenefas de cortinas puestas en la misma disposición",.

- 3 cortinas de sempiterna[37], apolilladas .... 0 rs
- 3 varas de hierro de dichas cortinas .... 3 rs".

Ropa de mujer

"Un arca grande de nogal y dentro de ella lo siguiente[38]:

- Primeramente 1 casaca de felpa negra con randas[39] negras y mangotes anteados
- 1 pollera[40] de raso de flores musgo y plateada
- 1 tapapiés[41] de ormesí [42]verde de plata vieja con randas de plata fina
- Otro tapapiés de tafetán sencillo listado con una randa de plata fina
- Otro tapapiés de tafetán doble encarnado con randas tejidas en el mismo tapapiés.
- Otro tapapiés de sarga tinto en grana con una randa ancha de plata y otra fina.
- 1 vestido de pollera y casaca de tafetán doble negro
- Otra pollera de tafetán de flores negro
- 1 pollera de pelo de camello musgo, usada
- 1 faja de rasillo de flores musgo y de otros colores
- 1 manto de seda negra
- 1 colgadura[43] de rasillo extranjero de lienzo y seda".

[37] RAE. *Diccionario de Autoridades.* En 1832, pág. 751. Voz "sempiterna": tejido de lana apretado y de bastante cuerpo que usan las mujeres pobres para vestirse.

[38] A. H. P. M., Leg. 2141, Marcos Trujillo.

[39] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1737, pág. 488. Voz "randa": adorno que se suele poner en vestidos y ropa. Es una especie de encaje labrado con aguja o tejido, el cual es más grueso y los nudos más apretados que los que se hacen con palillos. Las hay de hilo, lana o seda",.

[40] RAE. *Diccionario de Autoridades*, En 1737, pág. 313. Voz "pollera". Se llama brial o guardapiés que las mujeres se ponían sobre el guardainfante, encima de la cual se asentaba la basquiña o faja.

[41] RAE. *Diccionario de Autoridades*, En 1726, pág. 681. Voz "tapapiés": guardapiés o brial, género de vestido o traje que usan las mujeres que se ciñe y ata por la cintura y baja en redondo hasta los pies cubriendo todo el medio cuerpo. De ordinario se hace de tela fina como son rasos, brocados de seda, oro o plata".

[42] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1737, pág. 58. Voz "ormesí": tela de seda casi del mismo modo que el chamelote, aunque más delgada, que hace con la prensa unos visos que llaman aguas,.

[43] RAE. *Diccionario de Autoridades*, En 1729, pág. 413. Voz "colgadura": tapicerías, paños, telas, damascos, tafetanes y otros tejidos con que se adornan y cubren las parieres de las casas interiores y exteriores; las camas y otras cosas,.



3. Vestido femenino de seda azul.



4. Pollera.

Ropa de hombre

"Un cofre nuevo negro forrado con 2 herraduras y dentro de ellos lo siguiente:

- Casaca[44] y calzones de tafetán doble negro
- Unos calzones[45] marineros de tafetán rosado
- Unos calzones de tafetán doble listados de colores
- 1 chupa[46] de brocado de diferentes colores
- 1 capote de 2 faldas de pelo de camello forrado en sarga encarnada
- Unos calzones y ropilla de raso con mangas guarnecidas de randas

[44] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1729, pág. 209. Voz: "casaca", cierto género de ropa con mangas, que no llegan a la muñeca, y las faldillas caen hasta la rodilla, la cual se pone sobre el demás vestido.

[45] TEJEDA FERNÁNDEZ, Margarita, *Glosario de términos Op. Cit.*, pág. 127. Voz "calzón": prenda exterior masculina que cubría el cuerpo de la cintura a la rodilla, con dos perneras independientes, de largo y vuelo variable en la cintura y en los extremos inferiores según la moda; y en ocasiones con bolsillos y una portañuela en la parte delantera formada por dos aberturas a los lados o una bragueta a modo de abertura central en el centro delantero.

[46] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1729, pág. 338. "Voz "chupa": vestidura ajustada al cuerpo, larga hasta cerca de las rodillas, que abraza las demás vestiduras interiores, encima de la cual no hay más ropa que la casaca.

- Unos mangotes[47] negros
- Unos calzones de raso de colores
- 1 chupa de tela musgo
- 1 capa de pelo de camello formada en tela encarnada
- Otra capa de pelo de camello[48] forrada con bayeta azul, con botones gordos
- 1 almilla[49] de sarga, tinta en grana, guarnecida en galón fino de oro
- 1 casaca de pelo de camello forrado en encarnado, guarnecido con galoncillo de oro y botones de oro
- Unos calzones de raso negro
- Una ropilla de bayeta con mangas y mangotes de tafetán negro
- 1 armador[50] de camelote, de plata guarnecido con randas; la tela verde



5. Casaca masculina.



6. Chupa.



[47] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1734, pág. 478. Voz: "mangote". la manga ancha y grande.

[48] RAE. *Diccionario de Autoridades.* En 1729, pág. 90. Voz "pelo de camello": tela hecha del pelo del camello que no la cala el agua sino que la despide.

[49] RAE. *Diccionario de Autoridades.* En 1726, pág. 231. Voz "almilla": especie de jubón con mangas ajustado al cuerpo. Es traje interior así del uso de los hombres como de las mujeres. Y de ordinario se pone y viste en tiempo de invierno para reparo y defensa del frío.

[50] RAE. *Diccionario de Autoridades*. En 1726, pág. 393. Voz "armador": Cierta especie de jubón que se solía hacer de ante y forrar o cubrir por encima con tela o seda por gala.

- Otro armador de raso cabellado guarnecido con randas de plata
- 1 casaca de mal para ella, musgo
- Unos calzones de ante
- 2 sombreros de color".

BIBLIOTECA

"-113 cuerpos de libros grandes y pequeños que de orden del Señor Alcalde Mayor se entraron en uno de los cofres inventariados en dicha sala, de que yo el secretario recogí la llave".[51]

Para llevar a cabo una aproximación al conocimiento cultural y al pensamiento de un grupo social en una época determinada es preciso introducirse en las lecturas que frecuentaban. Y para lograr este fin hay que consultar los inventarios post mortem, documentos insustituibles para valorar los conocimientos culturales, para conocer los libros que poseían y leían[52].

Realizar un análisis exhaustivo de una biblioteca particular suele resultar difícil por la imposibilidad de identificar ciertos títulos de sus volúmenes, por la ausencia del lugar, del año de edición y de la imprenta dónde se llevó cabo. Son frecuentes los casos en que el nombre del autor de las obras aparece reflejado de una manera incompleta o mal trascrito; incluso con un estilo abreviado con el que se conocía coloquialmente pero que en la actualidad es difícil de reconocer. De modo, que como sugiere Bartolomé Bennassar, es muy arduo llevar a cabo un análisis riguroso sin caer en error[53]. Estas ausencias se deben principalmente a que el tasador, un librero en ejercicio, evaluaba el valor de las obras y emitía la relación de las mismas al escribano destacando unas veces el título, otras al autor, aunque siempre consignando el número de volúmenes, su encuadernación y su tamaño con una función eminentemente económica y controladora del inventario.

[51] A. M. M., Escribanía de Cabildo Leg. 63, tomo II, fol. 237. Inventario de don Diego Pizarro.
[52] REDER GADOW, Marion, "Municipio, Religión y Cultura: Los regidores de la Málaga del XVIII", *Andalucía y América. Los Cabildos andaluces y americanos. Su historia y su organización actual*, Sevilla 1992, pp. 135-170.
[53] BENNASSAR, B. "Los inventarios post-mortem y la Historia de las mentalidades", *Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. La Documentación notarial y la Historia,* tomo II, Universidad de Santiago de Compostela 1982, págs. 139-146. GELABERT GONZÁLEZ, J. E., "La cultura libresca de una ciudad provincial del Renacimiento", *Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. La Documentación notarial y la Historia,* tomo II, Universidad de Santiago de Compostela 1982, págs. 146-163.

"4 libros de cuarto de diferentes autores................16 reales
6 libros chicos................18 reales
Otros dos cuadernillos................ 2 reales".

Sin embargo, los inventarios de bibliotecas son imprescindibles en la Historia de las Mentalidades aunque, eso sí, queda restringida a una minoría social. Gracias a estos análisis de las obras que componen las bibliotecas se pueden percibir las novedades que irrumpen en el campo intelectual, así como los instrumentos de trabajo necesarios para el ejercicio de la profesión o simplemente las preferencias literarias del lector. Por tanto, las relaciones de libros que figuran en los inventarios constituyen expresiones individuales, inclinaciones personales hacia determinados autores, épocas, disciplinas y vocaciones.

Los estudios sobre el libro y su circulación son aún escasos. Por lo general al libro no acceden todas las manos. La lectura se verá restringida a un grupo selecto de la sociedad. Y esta selección se percibe ante la escasez de bibliotecas que poseen los malagueños. Entre éstas destaca la del munícipe José Pizarro por el número de volúmenes que contiene y por su riqueza temática[54]. El guarismo de títulos ascendía a un total de 288; ahora bien, es lógico pensar que existía en su librería un mayor número de volúmenes puesto que un solo título de cualquier obra podía tener, como de hecho tiene, más de un tomo. En la biblioteca del regidor José Pizarro se puede establecer la siguiente proporción entre los títulos y la temática a la que pertenecen, tal como se refleja en el siguiente cuadro:

Disciplinas	**Títulos**	**nº de porcentajes**
Religión	82	29,28%
Historia y Geografía	56	20 %
Lenguaje y Literatura	49	17,5%
Ciencias Sociales	36	12,85%
Ciencias aplicadas	10	3,57
Ciencias puras	4	1,42
Filosofía	9	3,21
Varios	34	12,14
Totales	**280**	**100.00%**

[54] A.H.P.M., Leg.3119, fol. 183, Félix de Avendaño. Partición, cuenta y liquidación de don José Pizarro y Eslava.

Atendiendo al cuadro superior se aprecia un mayor interés por los temas religiosos. En efecto, el primer grupo dedicado a los temas religiosos prevalece con un 29,28% sobre las demás disciplinas.

REHABILITACIÓN DE UN EDIFICIO.

Si bien el concepto de rehabilitación es relativamente moderno su esencia ya tiene varios siglos de antigüedad. De todos es conocida la adaptación que habitualmente, y a lo largo de ocho centurias, llevaron a cabo los reyes cristianos con las mezquitas musulmanas de las tierras conquistadas al adaptarlas como templos cristianos. La recuperación de la fe cristiana en las ciudades conquistadas motivó la necesidad de adaptar las mezquitas árabes al culto cristiano.

No será hasta finales del siglo XVIII cuando se defina la necesidad de proteger el patrimonio histórico de una ciudad, cuando cambie la actitud de los arquitectos al rehabilitar edificios antiguos a pesar de las reformas urbanas, de la codicia de los coleccionistas y de las guerras de destrucción sistemática e implacable del patrimonio cultural y artístico. Ahora bien, las remodelaciones de viviendas privadas no suponían la aparición de novedades estéticas y formales importantes, sino simplemente la creación de unos espacios más amplios y mejor acondicionados a su uso doméstico como salas, dormitorios, comedores y cocina y dotarlas con una mejor iluminación natural. Las modificaciones pertenecen, por tanto, a la arquitectura privada o doméstica malagueña y los alarifes autorizaban estas reformas interiores sin otros requisitos.

A este tipo de arquitectura pertenecía la mansión de los regidores Pizarro, la principal; en la que tenían fijada su residencia. Situada en el ámbito de la parroquia de los Santos Mártires, en la calle que desemboca en la puerta de Buenaventura. Este edificio, según consta de los títulos, con cubierta de pergamino, ya aparece inventariada en el testamento de don Diego Pizarro, perteneció a don Diego Fernández de Lara, el cual, en su testamento otorgado en la ciudad de Cápua, en el reino de Nápoles, en 11 de agosto de 1587 ante el notario Pedro Mustibi, las vinculó al mayorazgo que fundó. Por la parte superior lindaba con edificios del Deán y Cabildo, mientras que por la de abajo con la vivienda del vínculo de don Diego de Pisa Vintimila.

Medía doce varas de frente y veintidós de fondo y ganaba de arrendamiento 1.200 reales anuales. Sobre dicha casa se pagaba un censo de sesenta reales y veintinueve maravedíes anuales a favor de la Fábrica menor y de los beneficiados de la

iglesia parroquial de los Santos Mártires. La mansión del regidor Pizarro aparece en el plano de Carrión de Mulas en la manzana sesenta y tres, en el sexto cuartel en el que vivían sesenta y siete vecinos[55].

Don Diego Pizarro explicita en su testamento:

> "que en estas casas principales se ha de mantener mi hijo José, mi sucesor en el mayorazgo, su hijo y los hijos de sus hijos[56]".

En esta vivienda transcurrió toda su vida; en ella vivió y murió. Su fallecimiento origina un largo pleito entre sus hijos, documento que nos permite acceder a una información que nos proporciona su inventario[57].

Según la descripción que recoge el escribano de cabildo José Antonio Torrijos la vivienda constaba de dos plantas. En la planta baja, frente al acceso al portón o zaguán se llegaba directamente al patio interior. Por uno de los laterales del zaguán se accedía a un cuarto principal, en el que el dueño recibía a los jornaleros que venían a despachar, a consultar o a rendir cuentas de las otras propiedades. Por el otro, a la cocina, despensa, etc. En la primera planta la configuración interna de la vivienda del regidor Pizarro era la siguiente: a lo largo del corredor se hallaba el cuarto considerado como principal o noble, un cuarto que daba acceso al desván, otro cuarto destinado al ama de sus hijos, una sala principal y un salón con una despensilla, desde el cual se podía subir por una escalera a la torre-mirador.

Se desconocen las dimensiones exactas del cuarto principal, ahora bien si tenía la medida similar a la fachada mediría unas doce varas más o menos[58].

Su hijo, el regidor don José Pizarro, hombre ilustrado, deseaba un entorno confortable que la vivienda no ofrecía. Por lo que decidió transformarlo según los usos y costumbres de la Corte. En el año 1752, según el Catastro de Ensenada, tenía el regidor 56 años y residía en su mansión con los dos hijos de su matrimonio con doña María Manuela Despital, de 14 y 16 años de edad. El servicio doméstico fijo estaba compuesto por dos criadas, un lacayo, un cochero y un esclavo[59]. Bien, pues

[55] PORTILLO FRANQUELO, P.: *Planos de la ciudad y puerto de Málaga de José Carrión de Mula (1791) y Onofre Rodríguez (1805),* Málaga 1983.

[56] A. M. M., Colec. Escribanía de Cabildo, nº 53, fol. 198.

[57] A. M. M., Colec. Escribanía de Cabildo, nº 63, tomo II, fol. 237

[58] La vara castellana medía 83,5 cm.

[59] A.M.M. *Catastro de Ensenada. Abecedario de la copia del Libro general al producible original de seculares, los ciudadanos, vecinos y forasteros en la ciudad de Málaga,* vol. 99, fol. 5463. Mártires: Otra casa en la calle del Agua

los comentarios que realiza don José Pizarro en la rehabilitación de su mansión son lo suficientemente elocuentes para imaginar la obra de reforma emprendida por el regidor malacitano:

> "Y en la casa principal de mi morada, que es del mayorazgo, había gastado más de dos mil ducados en haberle hecho casa, pues antes sólo parecía mezquita de moros por las ningunas luces que tenía. También puso en el cuarto de las criadas unas ventanas grandes, con sus rejas, al igual que todas las demás ventanas que tenía toda la casa en los cuartos altos y bajos[60]".

Parece ser que la antigüedad del edificio y su progresivo deterioro, o quizás la virulencia del terremoto de 1755, que afectó a toda la zona de los Mártires por encontrarse este barrio asentado sobre una zona tectónica, obligaron al regidor Pizarro a rehabilitar su mansión. Aunque quizás fueran otros los motivos que indujeron a don José a acometer el cambio o transformación de su vivienda. El munícipe José Pizarro deseaba seguir viviendo en el edificio que le habían legado sus mayores, por lo que no dudó en invertir dos mil ducados en reformarla, en modificarla y, sobre todo, en aplicar las tendencias estéticas ilustradas adquiridas durante su larga permanencia en la Corte madrileña. La apertura que se incorpora a las nuevas corrientes ideológicas europeas promovidas por el entronizamiento de los Borbones en el trono de la Monarquía española, motivó que se imitara el modelo urbanístico francés. En la segunda mitad del siglo XVIII las mansiones de muchas regiones españolas comienzan a modificar su estructura exterior abriendo ventanas enrejadas que darán paso a la luz y a una buena ventilación. La fachada del primer piso se decoraba con un balcón corrido. Lástima que la documentación no nos indique quién fue el arquitecto encargado de la obra, de la remodelación de la vivienda. Conoceríamos otra forma de promoción artística y mecenazgo.

La renovación arquitectónica de la vivienda del regidor José Pizarro se hizo mediante intervenciones puntuales[61]. Las reformas principales fueron las de alterar la distribución de las habitaciones y dotar a cada sala de ventanas de vidrios pequeños, a juzgar por la descripción de los mismos. Los accesos y postigos también

o de Buenaventura, propia de los bienes vinculados del nominado don José Pizarro, la cual// sirve a su habitación y consiste en dos cuartos altos, uno bajo principal, tres dormitorios, dos cuartos en segundo cuerpo, torre, portal, patio, cocina, bodega, corral y caballeriza. Tiene 12 varas de frente y veintidós de fondo. Linda con casas del Marqués del Vado de Mestre y con otras de los señores Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad. Puede ganar de arrendamiento al año, mil y doscientos reales.

[60] A.H.P.M., Legajo 3119, Escribano Félix de Avendaño, fol. 183. Partición de don José Pizarro y Eslava.

[61] Lamentablemente no he localizado aún los contratos con los alarifes y obreros que llevaron a cabo esta rehabilitación, abriendo vanos en los muros en los que colocar los ventanales y cierros.

fueron sustituidos por puertas traslúcidas con vidrios, quizás de colores, que describían composiciones geométricas, círculos y cuadrados, que formaban un tipo de manifestación artístico monumental. Esta rehabilitación transformó la mansión del regidor en una casa soleada y espaciosa, iluminada por la luz natural procedente de la calle y del patio interior.

"4 vidrieras de los 2 balcones con 142 vidrios sanos ....200 rs
Por las vidrieras de la ventana que cae al corredor....... 25 rs Por la vidriera de las 4 barreras de la sala de estrado, todas con su medio punto y en ellas 60 vidrios .... 60 rs
Por la puerta de los 4 estantes de los libros que tienen 98 vidrios ....147 rs
4 vidrieras de las ventanas de la sala y alcobas traseras con 63 vidrios.................... 63 rs
Por las dos vidrieras de las 2 barreras de otra sala con 24 vidrios .... 32 rs
Una vidriera del cuarto que cae al jardín con 30 vidrios.................... 30 rs
Por la vidriera de la ventana del cuarto de la familia con 24 vidrios.................... 24 rs
Por las vidrieras de 2 ventanas del cuarto de la fuente de 45 vidrios.................... 45 rs
Por 2 vidrios del cuarto del despacho con 27 vidrios.................... 27 rs
Por 2 vidrios de dos postigos de la sala baja con 45 vidrios .... 45 rs
Por 2 vidrieras de la sala baja con 27 vidrios .... 27rs"

En la planta baja fueron ubicadas las dependencias del servicio de la casa: cocina, despensa, portal, bodega, corral y caballerizas; pero se mantuvieron el llamado "cuarto de la fuente" y la salita para despachar. Mientras, en la planta superior se dividieron las habitaciones, multiplicando su número: sala de estrado, oratorio, dos salas, alcobas, traseras y dormitorios. El patio se acondicionó con una fuente, rodeada de un cuidado jardín, ya que don José también logró introducir agua corriente en su vivienda.

El inventario también detalla con minuciosidad el oratorio.

"Por la vidriera con medio punto sobre la puerta del oratorio con 14 vidrieras ....15 rs
Por 4 vidrieras de 4 ventanas del oratorio con 4 vidrios ....35 rs
Por un platillo de vinajera de peltre, vinajera de vidrio y campanilla de metal .... 5 rs".

"Un ara de altar, una mesa auxiliar de altar un atril, un confesionario, un retablo, hechuras de santos, laminitas pintadas, cruces embutidas y pequeñas, una urnita y un Santo Cristo, atril para el misal, 3 sillas de altar color de caoba, una cruz pequeña con su peana encarnada y estrellas plateadas, una armadura del altar con su mesa de 3 cajones pintadas de encarnado y una papelera con su pie también pintado de encarnado".

La sala superior, abierta a la fachada principal por medio de dos balcones, que cerraban dos ventanas ornamentadas con 142 vidrios, permitía a los inquilinos participar de la vida exterior urbana, presenciar procesiones y el trasiego de los viajeros, trajineros y tratantes por la Puerta de Buenaventura hacia la campiña malagueña. En la pared opuesta, la que estaba orientada al corredor, también se abrió un ventanal con cuatro vidrios. En la sala de estrado se adornó con vidrieras en las cuatro paredes, con arcos de medio punto en la que se utilizaron sesenta cristales. También la sala y alcobas que daban a la parte trasera dejaban traspasar la luz por medio de otros cuatro ventanales con sesenta y tres vidrios. Por último, la sala que daba a la barrera se decoró con dos vidrieras compuestas por veinticuatro ventanas. El cuarto de la planta superior que se abría al jardín o patio permitía su contemplación por medio de otra vidriera compuesta por treinta cristales. El dormitorio no precisaba tanta luz por lo que solo tenía una ventana configurada con veinticuatro vidrios. Al oratorio se accedía por una puerta de medio punto de cristal integrada por catorce piezas. El sol atravesaba los cuatro ventanales divididos a su vez en cuatro ventanas con un cristal cada una.

Las vidrieras de las dos ventanas del cuarto de la fuente, en la planta baja, se componían de cuarenta y cinco piezas de cristal mientras que el despacho sólo contaba con ventanas confeccionadas con veintisiete vidrios. Igual número de cristales componían las dos vidrieras de la sala baja.

Don José Pizarro no descuidó la iluminación nocturna por lo que dotó a su mansión por medio de los siguientes puntos de luz: en la escalera colocó un farol con ocho vidrios sobre un perno de hierro y en las habitaciones tres faroles de tres cristales, algunos con su cañón, que permitían una mejor visión.

La vivienda es el espacio privado donde se desarrolla el acontecer cotidiano de las familias. Se edificaba una casa para llevar una vida doméstica, en la que se reflejaba su vida privada, íntima, en la cual puede comportarse el dueño sin inhibiciones, tal cual es. Por tanto, responde a las necesidades y modo de vida de su inquilino. En Andalucía, siguiendo la tradición islámica, la casa es considerada como un santuario[62]. Ahora bien, los criterios del siglo XVIII sobre habitabilidad, confortabilidad, estética y otros asuntos son sustancialmente diferentes a los actuales.

[62] CHUECA GOITIA, Fernando, *Breve Historia del Urbanismo*, Madrid 1981, pág. 12.

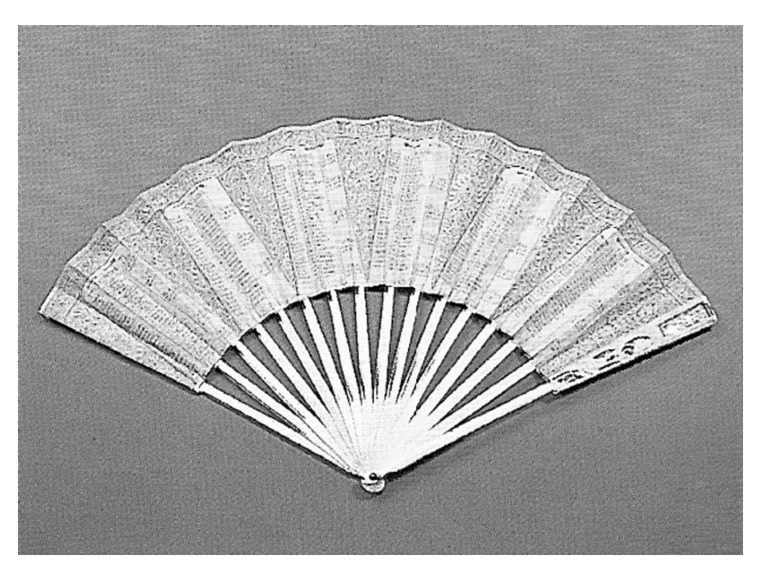
Como he podido demostrar en este estudio, los inventarios post-mortem nos ofrecen todo un abanico de posibilidades para conocer la forma de vida de los difuntos, su religiosidad, sus gustos estéticos, su lectura, sus aficiones musicales, su estilo de vida, y un largo etc. y como consecuencia la promoción artística de los pintores, escultores e imprentas locales.



7. Zapato de otomán.



8. Abanico.



Cesare Arbassia: entre Italia, Córdoba y Málaga

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga

Resumen: *Cesare Arbassia (1547-1607), nacido en Saluzzo, es uno de los pintores manieristas italianos más interesantes de los que trabajan en la España del Quinientos. Su formación humanística y habilidades en la pintura de paisajes y decorativa lo hicieron estar presente en destacados programas de pintura mural del momento, tanto de carácter sacro como profano. El presente trabajo estudia la etapa romana del artista y sus frescos en los Palacios Vaticanos y en la Iglesia de Santa Trinitá dei Monti, al igual que sus emblemáticas intervenciones españolas al servicio de las Catedrales de Málaga y Córdoba, así como del linaje de los Bazán, en el palacio de El Viso del Marqués, en Ciudad Real.*
Palabras clave: *Manierismo, Pintura, Italia, España, Iconografía, Pintura al fresco.*

Abstract: *Cesare Arbassia (1547-1607), born in Saluzzo, is one of the most interesting Italian painters of Manierism located in Spain during XVI century. Owing to his humanist formation joined to his talent and special aptitudes into lanscapes and decorative painting he was participating in several iconographical cycles, so sacred or profane. This article studies Roman period of Arbassia and his paintings in fresco at Vatican and Santa Trinitá dei Monti Church and also in Spain at Córdoba and Málaga´s Cathedrals and El Viso del Marqués Palace in Ciudad Real.*
Key words: *Manierism, Painting, Italy, Spain, Iconography, Painting in fresco.*

De unos años a esta parte, ha ido incrementándose el interés de la crítica especialista por la figura de Cesare Arbassia (Saluzzo, 1547-1607). Ciertamente, Arbassia no fue nunca uno de los "astros" más fulgurantes del firmamento pictórico de su tiempo, aunque su personalidad fascinante no nos impide descubrir en él a un pintor humanista que supo estar presente y participar de cuantos acontecimientos y preocupaciones intelectuales informaron el panorama artístico italiano y español de la segunda mitad del siglo XVI. Así lo constata su implicación en algunos de los más relevantes programas de pintura mural realizados en la controvertida España

de Felipe II, durante el período que el artista estuvo al servicio de las Catedrales de Málaga y Córdoba y del linaje de los Bazán en el Palacio del Viso del Marqués. En todos ellos, Arbassia aparece en calidad ya sea de director artístico o de colaborador eminente en el segundo de los casos, moviéndose con versatilidad desde el paisaje a la pintura sacra, pasando por la interpretación de la Historia Antigua, la alegoría y la fábula mitológica, a plena satisfacción de quienes tenían algo o mucho que decir en lo tocante al control, inspiración y financiación de los mismos.

En este sentido, son ya varios los estudios que tanto el Dr. Eduardo Blázquez Mateos como el autor del presente trabajo, ya sea de manera individual o conjunta, hemos venido dedicando a tan interesante personaje. Entre ellos se cuenta la que, por el momento, pasa por ser la más exhaustiva monografía dedicada al pintor[1], a la que precedieron o siguieron otros estudios parciales orientados a reivindicar su peso específico en el panorama de la pintura quinientista[2], a divulgar de modo sintético entre la crítica especialista las líneas maestras de su perfil humano y artístico[3] o a matizar y completar de modo particular algunos aspectos puntuales de su producción italo-española[4]. En cualquier caso, puede concluirse que estas labores de investigación han despejado cualquier atisbo de duda acerca de la sugestiva personalidad del pintor de Saluzzo y su relación con el ideal renacentista del *uomo universalis*, con independencia de aquellas valoraciones y juicios críticos que no pueden, cuanto menos, dejar de pres-

[1] BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Cesare Arbassia y la Literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Universidad, 2002. En esta obra se sustancian cuantas precisiones historiográficas han sido vertidas sobre el pintor italiano, constituyendo por ello la monografía más exhaustiva sobre el mismo.

[2] BAUDI DI VESME, A.: *Schede-Vesme L´Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, tomo I, Torino, 1974, págs. 39-43; GABRIELLI, N.: *L´Arte nell´antico marchesato di Saluzzo*, Torino, 1974, págs. 24 y 156-163; GABRIELLI, N.: "Studi sul pittore Cesare Arbassia", *Atti della Societá Piemontese di Archelogia e Belle Arti*, a.XV, Torino, 1933, págs.316-335. BRESSY, M.: "Cesare Arbassia, pittore saluzzese del 500 (1547-1607)", *L´ Arte* nºs 59 y 60, Milano, 1960 y 1961, págs. 289-310 y 41-97, respectivamente; BRESSY, M.: "Giunte a Cesare Arbassia, pittore saluzzese del cinquecento", *L´Arte* 62, 1963, págs. 321-346.

[3] SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Cesare Arbassia, un pintor italiano para los círculos humanistas del siglo XVI", en VILLAR GARCÍA, Mª.B. y PEZZI CRISTÓBAL, P. (Eds.): *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional*, tomo II, Málaga, 2003, págs. 699-710.

[4] BLÁZQUEZ MATEOS, E.: "Los escenarios pintados de Cesare Arbassia: paisajes idílicos y de Soledades", *Bolletino della Societá per gli Studi Storici, Archeologii e Artistici della Provincia de Cuneo*, nº 109, 1993, págs. 57-64; "La morada filosófica y el programa mitológico-temporal de la casa del pintor Cesare Arbassia en Saluzzo. El autorretrato como síntesis y emblema de los géneros", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 74, 1998, págs. 85-100; RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, GARCÍA, S.E.: "Elegía pintada. Los paisajes del retablo de Santa Bárbara de la Catedral de Málaga", *Boletín de Arte*, nº 28, 2007, págs. 59-82.

tar su atención a las evidentes faltas de motivación y las disparidades cualitativas que, junto a sus muchos aciertos, también se ven reflejadas en el conjunto de su obra. Desde esta perspectiva crítica, la visión panorámica de la producción pictórica de Cesare Arbassia delata, ante todo, el perfil de un artista culto, perfecto conocedor e intérprete de los lenguajes demandados por una comitencia de élite, amén de implicado en todos los procesos de crecimiento intelectual y profesional que comienzan a vivirse en Europa con el despertar del sueño renacentista y el debate del Manierismo.

Asimismo, y sin dejar de lado ese contexto social y artístico del momento, qué duda cabe que la presencia de un artista extranjero como Arbassia en la Andalucía del XVI viene a ratificar lo tremendamente productivos y enriquecedores que resultaron los intercambios culturales mantenidos entre España e Italia a lo largo de este tiempo, siendo en el terreno artístico donde tales contactos se revelaron más gratificantes y plenamente provechosos. No puede olvidarse que junto a las obras de importación encargadas directamente, o bien enviadas desde la Península Itálica a petición de los mecenas y promotores hispanos, el trasiego de pintores y escultores entre ambos entornos fue constante. De hecho, no sólo los españoles buscaban en las cortes italianas los modelos y las fuentes estéticas con las que saciar su sed de clasicismo renovado[5]. Desde el otro lado de la frontera, también serían frecuentes durante ese tiempo las estancias, más o menos prolongadas, de artistas italianos y de otras nacionalidades en territorio hispano, ya sea requeridos por la comitencia autóctona o simplemente atraídos por las prometedoras expectativas de mercado, ofrecidas por quienes aspiraban a imprimir a sus promociones artísticas el signo culto y la apetecida modernidad *all´antica,* inherente "a lo romano"[6]. En nuestro caso, la panorámica vital de uno de esos pintores entre dos tierras, como fue Cesare Arbassia, puede sintetizarse en el siguiente esquema:

1547-1570: Formación y actividad juvenil en Saluzzo.
1570-1577: Actividad en Roma y Florencia.
1577-1579: Primeras andanzas españolas.
1579-1582: Primera etapa de actividad en Málaga.
1582-1583: Retorno matrimonial a Saluzzo.
1583-1586: Actividad en Córdoba.
1586-1587: Actividad en El Viso (Ciudad Real).
1588-1589: Segunda etapa de actividad en Málaga.
1589-1607: Retorno definitivo a Italia.

[5] REDONDO CANTERA, Mª.J. (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento,* Valladolid, Universidad, 2004.
[6] BOSQUE, A. de : *Artisti italiani in Spagna dal XIV Secolo ai Re Cattolici,* Milano, 1968.

1. De Saluzzo a Roma: De los paisajes alquímicos de Gregorio XIII a la Trinitá dei Monti.

A tenor de la consideración que pintores de reconocida fama, tratadistas, humanistas, poetas, historiadores y obispos le confieren en sus documentos y escritos, surge un interrogante que nos fascina e inquieta; máxime cuando sabemos a ciencia cierta que no tenemos ante nosotros a un artista equiparable a Tiziano, Sebastiano del Piombo o el Veronés: ¿Quien era realmente Cesare Arbassia ?

La respuesta nos retrotrae a la localidad piamontesa de Saluzzo, para cuyo Comune trabajase en 1567, con sólo veinte años de edad. Es indudable que para una personalidad inquieta, apasionada e inestable como la suya el núcleo natal le quedaría muy pronto pequeño para sus expectativas, de tal forma que, hacia 1570, se encontraba residiendo en Roma. Por aquellos años, la ciudad vivía ya las vísperas de la espectacular transformación urbanística que la consagraría y convertiría, definitivamente, en la emergente metrópolis del poder pontificio, una vez que el franciscano Felice Peretti ciñese la tiara en la década siguiente bajo el nombre de Sixto V. Establecido en la urbe, Arbassia comenzaría a formarse en un círculo de pintores cultos, entre los que despuntarían quienes habrían de ser sus maestros: Gerolamo Muziano, Paul Bril, Mateo Bril y Jan Soens. Además de introducirse en el ámbito más selecto de la pintura del momento, esta relación permitió a Arbassia dominar y, a la postre, convertirse en maestro del género paisajístico, elevándolo más allá de sus estrictas cualidades miméticas y/o evocadoras de ambientes y atmósferas reales o ideales, en aras de emplear sus posibilidades expresivas en pro de expresivas lecturas emblemáticas, alegóricas y herméticas. También Roma propició su encuentro y estrecha amistad con el pintor cordobés Pablo de Céspedes, respaldada por una sólida afinidad personal y un gusto común hacia la Naturaleza y las ruinas del pasado[7].

A partir de entonces, Céspedes se convertiría en el inseparable compañero de alegrías y fatigas de Arbassia, participando juntos en algunos de los más importantes hallazgos arqueológicos del momento y, también, en empresas artísticas de relevancia, en el caso de la Capilla Bonfil de la Iglesia de Santa Trinitá dei Monti y la decoración del Convento de este nombre, como veremos seguidamente. Asimismo, la camaradería con Céspedes se reveló no menos fructífera en otro aspecto decisivo, cual el de las relaciones personales y contactos profesionales. En efecto, al igual que sucedería pocos años después en la antigua capital califal, el cordobés habría de ser

[7] BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Viajes al Paraíso. La representación de la Naturaleza en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad, 2004.

quien terminase de introducir a Arbassia en el ambiente romano, donde ganaría otra duradera amistad en la persona de Federico Zuccaro, a quien acompañó a Florencia para rematar la gran obra del *Juicio Final* en la cúpula de Santa María de las Flores, que Giorgio Vasari había dejado sin acabar a raíz de su fallecimiento, en 1574. La complejidad de esta empresa y la visión de conjunto impuesta por el carácter -temática y técnicamente- unitario del gran fresco no permiten discernir rasgos estilísticos y aportes personales de los artistas implicados, cuyas respectivas individualidades aparecen subsumidas por el concepto coral y globalizador inherente a todo trabajo de equipo.

A propósito de esta cuestión, y haciéndose eco de las fuentes coetáneas, Bressy[8] se muestra tajante al reconocer la importancia del triángulo manierista -Vasari, Zuccaro y Arbassia- que trabajara en torno al *Duomo* florentino, en aras de culminar en lo ornamental y discursivo la gran fábrica de la cúpula cuatrocentista de Brunelleschi, significando también con ello la coronación y la síntesis de cuanto el Renacimiento había podido dar de sí desde el ya lejano Trecento. Conforme acometía tales conjuntos, Cesare iba acrecentando su prestigio como pintor de paisajes, reinterpretando, de modo acorde a sus propios dictados plásticos, los modelos al uso difundidos por los citados artistas italianos y flamencos contemporáneos, y especialmente por Jan Soens, importante y conocido protegido de la familia Farnesio. El reconocimiento oficial de Arbassia, ante tamaño proceso personal de crecimiento y perfeccionismo pictóricos, vendría de la mano de las propias instancias vaticanas, cuando, entre 1573-1575, resuelve en solitario la ejecución de las pinturas de la Sala Ducal del Vaticano, personificando en la figura de Gregorio XIII, Hugo Boncompagni, hombre docto y honesto aunque débil de carácter, la relación de los paisajes con el mito de la primitiva Edad de Oro de Mercurio y el saber científico de los papas.

En concreto, Cesare Arbassia afrontaría la hechura de cuatro paisajes en la referida Sala Ducal. La experiencia le permitió desarrollar una suerte de ciclo iniciático que describe la travesía hacia los Campos Elíseos, unificando el trabajo pictórico con el literario mediante unas sutiles correspondencias entre los propios paisajes y el lenguaje jeroglífico, el conocimiento alquímico y el saber científico presentes en las cortes humanistas. Nos interesa particularmente el paisaje dedicado al Carro de Mercurio o Hermes [**Fig. 1**], utilizado metafóricamente por Luciano para expresar el viaje al Reino de Hades o Plutón. Arbassia también dedica al inframundo un pai-

[8] BRESSY, M.: "Cesare Arbassia, pittore saluzzese del 500 (1547-1607)", *L´Arte* nºs 59 y 60, Milano, 1960 y 1961, págs. 289-310 y 41-97, respectivamente y "Giunte a Cesare Arbassia, pittore saluzzese del cinquecento", *L´Arte* 62, 1963, págs. 321-346.


1. Cesare Arbassia. Paisaje con el Carro de Mercurio y el Dragón. Salas de Gregorio XIII. Vaticano.


2. Cesare Arbassia. Paisaje con Elefante. Salas de Gregorio XIII. Vaticano.

saje embargado de las primeras luces del amanecer, sin olvidar la nota 'romántica' impuesta por la presencia de las ruinas de una ciudad incendiada y las aguas de un lago donde se baña un elefante, en inequívoca evocación del *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna [**Fig. 2**].

En esta tesitura, el Carro de Hermes tirado por un dragón resulta clave para entender el uso arcano por parte del papa del principal elemento heráldico de su propio *stemma* o escudo de armas, connotándolo iconográficamente de manera específica en su intento de plasmar, por mano de Arbassia, la visión armónica del microcosmos y macrocosmos. El éxito de la pintura de Arbassia se palpa en la repercusión que el Carro de Hermes tuvo en el libro de Principio Fabrizi *Delle allusioni imprese et emblemi sopra la vita, opera et attioni di Gregorio decimoterzo,* publicado en 1588. Uno de los grabados muestra a Apolo, en su advocación solar de Helios, disparando sus flechas al dragón *alter-ego* del papa y, por extensión, del Mercurio alquímico. Tan profunda identificación de Gregorio XIII con el monstruo también la recoge la curiosa miniatura que ilustra un manuscrito de la época con vaticinios sobre los sumos pontífices conservado en la Biblioteca Angélica de Roma, donde el cuerpo del dragón se hibrida con la testa humana del propio Boncompagni. En el grabado del libro de Fabrizi, el monstruo ha sido representado saliendo de una cueva, recordando la naturaleza del

dragón como el Mercurio Filósofo encarnado en la serpiente de las aguas subterráneas que aparece como custodio y defensor de los lugares consagrados a la Fuente de la Vida y de las formas de procreación asociadas a Venus.

Con todo, el afianzamiento de Arbassia en los círculos artísticos romanos había venido asegurado desde algunos años antes a raíz su relación con el círculo de Trinitá dei Monti, capitaneado por Daniele da Volterra. La complicidad con sus componentes y la oportunidad de trabajar en proyectos comunes le proporcionaban, ¡qué duda cabe!, la mejor carta de presentación posible para quien, como él, se aprestaba a iniciar una aventura artística en tierras extranjeras. No puede olvidarse que, a los ojos de los grandes mecenas eclesiásticos, los pintores de la Trinitá aparecían como los intérpretes idóneos de cuantas normas, recomendaciones y preceptos emanaban de las revisiones practicadas por la literatura postridentina a los principios de conveniencia, honestidad, propiedad y decoro de las imágenes e historias sagradas[9].

Instituida en 1494 en la cima del Pincio por Carlos VIII, la fundación del monasterio e iglesia de la Trinitá dei Monti respondía al deseo de la Casa Real francesa de favorecer y liderar en Roma el establecimiento de una comunidad de la flamante Orden de los Mínimos. La generosidad de los monarcas galos permitiría que, en 1519, año de la canonización del fundador San Francisco de Paula, la iglesia estuviese prácticamente concluida y tras una serie de remodelaciones e intervenciones bastante significativas en el espacio interior, ya por entonces completamente dotado del ajuar y mobiliario litúrgicos necesarios, pudiese consagrarse solemnemente en 1595[10]. Como es de suponer, entre ambos años y bajo el auspicio de distinguidas familias italianas, francesas y españolas como los Altoviti, los Simonetta, los Pucci, los Turchi, los Cardeli, los Orsini, los Guerrieri, los della Rovere, los Borghese, los Scanatoria o los Marciac fue desarrollándose una actividad intensísima que terminaría convirtiendo las diferentes capillas del templo en todo un 'teatro' de la pintura manierista romana, al desplegarse un auténtico espectáculo visual para cuya materialización se dieron cita nombres tan significativos como los del mismo Daniele de Volterra, Giovanni Paolo Rosetti, Pellegrino Tibaldi, Marco Pino, Michele Alberti, Paolo Rosetti, Cesare Nebbia, Giovanni Battista Naldini, Cavalier D´Arpino, Perin

[9] ZERI, F.: *Pittura e Controriforma: L´Arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957; CALI, M: *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*, Madrid, Akal, 1994; NAGEL, A.: *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge University Press, 2000 y BIANCHI, M: *La politica delle immagini nell´età della Controriforma. Gabriele Palleotti, teorico e committente,* Bologna, Editrice Compositori, 2008.

[10] VAUCHEZ, A y PONCET, O. (Eds.) : *Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette. Les Églises Françaises à Rome*, Roma, Elio de Rosa editore, 1995, págs. 35-66.

del Vaga, Pietro Negroni, los españoles Gaspar Becerra y Pablo de Céspedes y, por supuesto, Cesare Arbassia.

Nuestro artista y Pablo de Céspedes centraron su actividad en la segunda capilla de la nave del Evangelio, cuyo patronato fue conferido inicialmente al célebre jurista Pier Paolo Parisi. En 1551, los derechos fueron transferidos a Benedetto Gentili pasando en 1560 al español Antioco Bonfil[11]. Verificada la toma de posesión de la capilla por su nuevo titular, el patrono acometería la decoración del recinto confiándola a su compatriota Céspedes, quien reclutó, como no podía ser menos, a su buen amigo y compañero Cesare Arbassia. Así las cosas, entre 1571-1577, ambos se ocuparon de cubrir con frescos todo el espacio disponible siguiendo la tónica habitual en estos casos. El programa iconográfico suscribe un discurso cristológico ligado a la idea de la Redención y la Salvación procurada por la Encarnación del Hijo de Dios en el seno de la Virgen María, a quien el programa rinde asimismo un sentido tributo de devoción y homenaje. Por esta causa, la línea cristológica principal queda 'enmascarada' bajo una segunda línea programática de carácter mariano que, sólo en apariencia, parece determinar y liderar el trasfondo del ciclo, que en realidad viene capitalizado por el aludido matiz cristológico.

En virtud de esta premisa, la pared del altar se reservó a la *Encarnación* de Pablo de Céspedes, desplazada en fecha posterior por la famosa *Deposición* de Daniele de Volterra, procedente de la capilla Orsini y ejecutada hacia 1541-1546 siguiendo un dibujo de Miguel Ángel. En el muro derecho está representada la escena de *Adán y Eva en el Paraíso recriminados por Dios tras el Pecado Original,* a la que da réplica el *Nacimiento de Cristo* en el izquierdo. Las historias simulan falsos tapices orlados con vistosas grecas bordadas, en cuyo centro se ubican cartelas con el *Agnus Dei,* imagen del Cordero de la Pascua Eterna que quita el pecado del mundo[12], según expresión de San Juan Bautista en referencia a su primo Jesucristo[13]. La elección de los asuntos responde al interés de revivir los tres grandes momentos de un ciclo genealógico que, como consecuencia de la trasgresión del Orden Divino por parte del primer hombre y la primera mujer, provoca la necesidad de que sus descendientes y toda la Humanidad se beneficien de la Redención que el Hijo de Dios, hecho hombre vulnerable y verdadero, habrá de rubricar con su propio sacrificio, tras encarnarse

[11] Ibídem, pág. 57.
[12] GONZÁLEZ TORRES, J.: *Emblemata Eucharística. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental,* Málaga, Universidad, 2009, págs. 113-130.
[13] *Juan* 1, 29 y 36.

y nacer de una virgen según profetizase Isaías[14] y como categóricamente apostilla San Pablo: *Porque, de la misma manera que por un hombre vino la muerte, también por un hombre vino la resurrección de los muertos. Y así como por Adán todos morimos, así también por Cristo seremos todos vivificados*[15].

En los lunetos abiertos sobre las tres pinturas principales, y en correspondencia semántica con ellas, despuntan, respectivamente, otros tantos *quadri riportati* fingidos. Enmarcados en portadas clásicas con frontones partidos rematados en bucráneos, despuntan los *Desposorios de la Virgen y San José,* el *Nacimiento de la Virgen* y la *Huída a Egipto,* envueltos en una deslumbrante decoración compuesta de abundantes guirnaldas, *putti* con los atributos de la *Letanía Lauretana* (esfera lunar, templo circular con cúpula, ciudad simbólica, fuente con varias tazas, corteza de árbol frondoso, torre, lirio blanco, palmas, rosas, rama de olivo, ciprés) y otros elementos vegetales, fantásticos y arquitectónicos que delatan la mano de Arbassia como aquilatado escenógrafo Tales cualidades se manifiestan de modo no menos intenso en la bóveda, cuyos plementos ocupan los cuatro *Evangelistas* [**Figs. 3-4**]. En el intradós del arco de entrada han sido representados los Reyes de Israel y de Judá, identificados ahora por nuestra parte[16] como *Ezequías, Josías, David, Salomón*



3. Cesare Arbassia y Pablo de Céspedes. Pormenor de las decoraciones de la Capilla Bonfil. Iglesia de Santa Trinitá dei Monti. Roma.

[14] *Isaías* 7, 14: *El Señor mismo os dará por eso la señal: He aquí que la virgen concebirá y dará a luz a un hijo y le pondrá por nombre Emmanuel, "Dios con nosotros".*

[15] *I Corintios* 15, 21-22.

[16] BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LOPEZ, J.A.: *Cesare Arbassia,* pág. 52. La reciente restauración de las pinturas nos ha permitido aportar ahora la identificación completa de los personajes, por aquel entonces imposible de verificar por el deterioro de los frescos.



4. Cesare Arbassia y Pablo de Céspedes. Pormenor de las decoraciones de la Capilla Bonfil. Iglesia de Santa Trinitá dei Monti. Roma.

y *Josafat.* Con técnica suelta, Arbassia compone un conjunto de personajes representados en bustos con testas de gran fuerza expresiva y variopinta caracterología, destacando a David situado en el centro tocando la lira, como nuevo Apolo y en la posición eminente requerida por su condición de tronco del linaje regio del que Cristo, el Rey de Reyes, nace como vástago excelso. En las enjutas del arco de acceso las *sibilas* prefiguran el conocimiento de la venida de Cristo desde el mundo profano.

En virtud de las concordancias novotestamentarias y veterotestamentarias tan habituales en la cultura quinientista, la capilla desarrolla un programa centralizado y jerarquizado en torno al misterio de la Encarnación de Cristo que presidía originariamente el recinto. A través del testimonio de los Evangelistas que dejaron perfecta constancia histórica de los hechos, el tema protagonista se presenta a la vista de todos como el gran acontecimiento de la Historia del Mundo vaticinado por los Profetas, que culminará en el nacimiento del Salvador del vientre de María, la *Mujer Nueva* y la *Nueva Eva,* gracias a la cual ha sido posible el cumplimiento de la promesa de salvación hecha por Dios a Adán y Eva al cometer el Pecado Original: *Pongo enemistad perpetua entre ti y la mujer. Y entre tu linaje y el suyo; éste te aplastará la cabeza y tú le acecharás el calcañal*[17].

Por oro lado, la importancia de los fondos no puede ser más clara. Los *Evangelistas* con sus símbolos correspondientes, están inmersos en unos parajes simbólicos e individuales. A cada uno le corresponde una expresión de la naturaleza o el

[17] *Génesis* 3, 15.

basamento de una columna, para detallar así su riqueza expresiva y su 'iconografía de lugar'. En los *Desposorios,* la Basílica de San Pedro introduce la referencia locativa correspondiente al Templo de Jerusalén donde se celebra el enlace, erigiéndose en cita culta que rinde homenaje a la arquitectura de vanguardia al tiempo de emular el recurso que ya Rafael emplease en su día al ambientar la *Escuela de Atenas.* Los efectos tornasolados se apoderan, en cambio, de las siluetas y volúmenes de las figuras y atmósferas de la *Huída a Egipto.* En la *Natividad,* distintas manos realizan los retratos, difíciles de precisar. Son donantes, pastores o reyes que adoran al Niño Jesús y construyen un primer plano con la escena religiosa principal ejecutada por Céspedes, mientras al fondo Arbassia introduce y destaca la imagen solemne de unas ruinas invadidas por el paisaje, inundadas por la luz del crepúsculo.


5. Cesare Arbassia. Adán y Eva recriminados por Dios tras la Caída. Capilla Bonfil. Iglesia de Santa Trinitá dei Monti. Roma.

Sin embargo, en el gran paisaje frondoso que representa al Paraíso en el fresco frontero de *Dios recriminando la culpa a Adán y Eva* [**Fig. 5**], son dos los planos que estructuran el espacio pintado, a la manera de Brill y Soens. Semejante criterio plástico confiere una gran riqueza de matices y amplias posibilidades pictóricas para una concepción del Paraíso como lugar abierto, justamente conforme a la *maniera* empleada en Santa María de la Stecatta o en el Palacio Ducal de Parma por Soens al servicio de los Farnesio. Los personajes en calma, pese al intenso trasfondo dramático del episodio, contrastan con la movilidad expresada en la vegetación, el río o los árboles. Era, precisamente, éste el paraje atribuido a Arbassia desde el principio y de modo unánime por la historiografía siguiendo a Giovanni Baglione[18], aunque en realidad se antoja más coherente pensar, al mismo tiempo que evidente, que el pin-

[18] BAGLIONE, G.: *Le vite de´pittori, scultori e architetti*, Roma, 1642.

tor de Saluzzo fue el responsable de la totalidad de los fondos paisajísticos, así como de la totalidad de los elementos puramente decorativos, escenográficos, heráldicos, emblemáticos y visionarios', a lo cual cabe sumar la ejecución de los tondos del intradós del arco y de algunos retratos y figuras relevantes del programa de la capilla como las de Dios, Adán y Eva del mismo fresco del Paraíso.

1. Cesare Arbassia en España: una década prodigiosa.

Cuando Cesare Arbassia llega a España, hacia 1577-1579, su venida no era, desde luego, la del perfecto desconocido que arriba a tierras extrañas. Tampoco, aunque suela apuntarse como el móvil determinante de la misma, puede considerarse una decisión impulsiva tomada al compás del consejo o la insistencia de un amigo cercano. Así las cosas, y respondiendo a la llamada de la oficialidad, Arbassia recala en España para volver a coincidir con Pablo de Céspedes, presente en Córdoba ya desde 1576[19]. Entonces como ahora, el viejo amigo del italiano desplegaría sus hilos para presentarlo ante lo más granado de la intelectualidad andaluza del momento, y, desde ahí, los encargos no tardarían en llegarle[20]. En definitiva, sería su propio prestigio como pintor el principal valedor de su aceptación y estimación en territorio hispano, y para ser más exactos en tierras andaluzas y castellanas, donde los mecenas harían lo posible por favorecer su asentamiento y aún 'aclimatación' a la idiosincrasia de las distintas poblaciones que se vieron favorecidas con sus trabajos.

Por tales razones, la toma de contacto de Cesare Arbassia con España no sólo significaba inmiscuirse de lleno en una sociedad diferente, sino enfrentarse a los designios de una clientela también distinta en sus modos de pensar y actuar a la que había dejado en su país de origen. El nuevo panorama hacía necesario, por no decir obligado, un cambio de registro en cuanto a la demanda y las temáticas prioritarias y las peculiaridades de los recintos arquitectónicos a enfrescar, sin olvidar, por supuesto, sus propias motivaciones, inquietudes e intereses como pintor.

[19] URQUÍZAR HERRERA, A.: *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, Universidad, 2001.
[20] RUBIO LAPAZ, J.: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad, 1993.

2. Córdoba: el Teatro de los Mártires

Entre 1583-1586, Arbassia acomete el desafío artístico de enfrescar la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba[21]. En la antigua capital califal pintará el ciclo de los Mártires cordobeses y sus correspondientes inscripciones, los cuadros y pinturas murales del altar y las labores ornamentales de bóvedas, paredes y arcos. A raíz del impulso prestado por el Concilio de Trento al culto eucarístico, el Cabildo cordobés encomendó en 1571 a Hernán Ruiz III la tarea de habilitar una capilla apropiada para la reserva y exposición solemne del Sacramento. El arquitecto acotó un rectángulo en el sector sudeste de la ampliación de Almansur. La intervención dio como resultado un espacio compartimentado en tres cubículos que, de inmediato, sugirió a los círculos humanistas la analogía con la estructura tripartita (*Ulam* o vestíbulo, *Hekal* o cámara santa y *Debir* o *Sancta Sanctorum*) presentada por el santuario del Templo de Salomón. En virtud de esta premisa, la capilla acabaría convirtiéndose, por la mano y obra de Arbassia, en imagen del 'Nuevo' Templo de Salomón, doblemente fundamentado en las equivalencias bíblicas que reconocen en la Eucaristía el alimento de la vida eterna degustado por los invitados al banquete de Cristo, Sumo Sacerdote y Víctima glorificada por su propia inmolación. En paralelo a esta tesis, el pintor italiano procedería a la exaltación poética del sentimiento de la naturaleza y el paisaje de soledad, en conexión con la galería de los Mártires, cuya presencia hace valer ante el espectador su condición de émulos de Cristo, al tiempo que personifican la memoria histórica de la ciudad.

La idea del programa se debe nuevamente a la capacidad de gestión e iniciativa de sendos prelados de la sede de Osio: Fray Martín de Córdoba y Mendoza (1578-1581) y Antonio Mauricio de Pazos y Figueroa (1582-1586). Bajo el pontificado del primero, el escultor flamenco Guglielmo Dorta acometió la hechura del Tabernáculo, empotrándolo en una *cella* o cámara sacramental excavada en la pared, a semejanza del *Sancta Sanctorum* que albergaba el Arca de la Alianza en el Templo de Salomón. Con ello, se creaba un modelo de espacio sagrado, de inequívoca vo-

[21] CONTI, G.: "Las pinturas del Sagrario de la Catedral de Córdoba", en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, Junta de Andalucía-Diputación Provincial-Ayuntamiento, 1991, págs. 45-57; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: "El obispo Pazos, el cronista Morales y el pintor César Arbassia", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo XIII, 1937, págs. 73-74; PÉREZ LOZANO, M.: "Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Cordoba", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, nº 8, 1991, págs. 57-64; BLÁZQUEZ MATEOS, E.: "El ciclo pictórico de Cesare Arbassia para el Sagrario de la Catedral de Córdoba. El Templo de Salomón como edificio de la Sabiduría y la Justicia", *Bolletino della Societá per gli Studi Storici, Archeologii e Artistici della Provincia de Cuneo*, 1999, págs. 171-183.

cación hierosolimitana, de feliz fortuna en la arquitectura cordobesa del Barroco[22]. Convertido en titular de la Mitra, Antonio de Pazos culminó la obra emprendida por su predecesor, si bien de inmediato se desmarcó de los primitivos planes con vistas a hacer valer sus propios criterios al respecto. Y, al igual que aconteciera en Málaga, sus proyectos tenían nombre propio: Cesare Arbassia, quien alumbrará a su servicio el conjunto de pinturas murales más destacado de la Andalucía del Renacimiento.

Al traducir a imágenes pictóricas las sugerencias de los mentores, se da nuevamente cuerpo a un discurso teológico basado en el cristocentrismo humanista, vertebrado a partir de tres ideas desarrolladas en sendos espacios de la capilla: el testero del Tabernáculo (con los temas del *Despedimiento entre Cristo y María,* la *Oración en el Huerto* y la *Última Cena,* jalonados por los Profetas) y las paredes laterales (los *Mártires de Córdoba,* los lunetos con paisajes que los coronan y arquerías con ángeles triunfantes). En consecuencia, el *concetto* de la capilla remite a la exaltación mesiánica de Jesucristo, el Triunfo de la Eucaristía y la Victoria del Bien sobre el Mal gracias a la revalidación del sacrificio redentor mediante la sangre derramada por los Mártires. Si el Renacimiento había intentado impulsar el culto a Cristo por encima del tributado a la Virgen, no fue menos su empeño en reivindicar el papel heroico del mártir en calidad de campeón de la Fe y atleta de Cristo. En este punto, la inspiración de Arbassia parte de los escritos y repertorios biográficos en su afán de apostar por la eficacia de las relaciones entre Literatura y Pintura como una forma tangible de rehabilitar y dignificar el pasado histórico de la ciudad. No en balde, arrancar de los textos supone para él un ejercicio intelectual gratificante y estimulante, a todas luces, como acto previo a la acción de proyectarlos y manifestarlos a los ojos de los espectadores a través del fresco.

Pero en este proceso el italiano no estaba solo, sino que su persona recepciona, al menos, tres factores causales de trascendental incidencia en el devenir creativo del proyecto. Primeramente, la insistencia de los mentores: el obispo Pazos y el cronista Ambrosio de Morales. Uno y otro manifiestaron su intención de plasmar en la capilla el gran acontecimiento implícito por el redescubrimiento en 1572 del *Memorialis Sanctorum,* escrito por San Eulogio de Córdoba en época de las persecuciones y martirios acaecidos en el entonces emirato, en época de Ab al Rhamán II

[22] GALISTEO MARTÍNEZ, J.: "Mysterium Fidei. La Capilla Sacramental de la parroquia del Soterraño en Aguilar de la Frontera (Cordoba): Arca de la Alianza y Templo de Cristo", *Boletín de Arte*, nº 23, 2002, págs.191-228; GALISTEO MARTÍNEZ, J. y LUQUE JIMÉNEZ, F., "El Sagrario de la Parroquia de Monturque, un renovado *Locus Dei* para el Barroco cordobés", *Boletín de Arte,* nº 25, 2004, págs. 273-318.

y Muhammad I. El libro fue encontrado en la biblioteca de la Catedral Oviedo por el arzobispo Pedro Ponce de León, natural del Córdoba, publicándose en 1574 por Ambrosio de Morales. El suceso anticipaba el descubrimiento 'casual', en 1575, en la parroquia de San Pedro de la capital cordobesa de una serie de restos del período hispanorromano e islámico, identificados con los mártires Fausto, Januario, Marcial, Acisclo, Victoria, Zoilo, Perfecto, Flora, María, Rogelio, Servideo, Félix, Sisenando, Sabigoto, Elías, Pablo, Cristóbal, Leovigildo, Argimiro, Agapito, Teodomiro, Emila, Jeremías y Argentea. La autenticidad del hallazgo fue avalada, presuntamente, en 1578, por el mismísimo Arcángel San Rafael en revelaciones sobrenaturales al clérigo Andrés de Roelas. En 1583 el propio Gregorio XIII remataba el proceso, con su aquiescencia al culto y la autorización del rezo de los Santos Mártires.

Sin embargo, tampoco puede olvidarse que las últimas décadas del XVI asisten al enfervorecido auge de una 'moda' por este tipo de asuntos que llega a convertirse en una auténtica obsesión para cada uno de los bandos enzarzados en las guerras de religión de dicha centuria. Ya se trate de católicos, luteranos, anglicanos o calvinistas todos ellos estarán de acuerdo en reconocer en el mártir la renovación del heroísmo antiguo ungido por el "bautismo de sangre", lo cual supone, a su vez, la renovación de la victoria de Cristo sobre el poder de Satán cada vez que sus más fieles imitadores sean acusados, sentenciados y condenados a muerte entre atroces sufrimientos, incapaces de doblegar su voluntad e insolencia frente al tirano.

Cuando Cesare Arbassia interpreta este sentimiento, lo verifica siendo consciente, además, de que con su vida y óbito ejemplares los santos dignifican la ciudad y su memoria, desplegando en los muros del Sagrario la apología emblemática de Córdoba como ciudad excelente por los méritos y virtudes de los hombres y mujeres mártires de los tiempos antiguos y del pasado islámico más reciente[23]. Asimismo, al distribuir los santos en tríos dispuestos en plafones cuadrangulares recupera 'a lo divino' toda la capacidad de sugestión de los ciclos italianos dedicados a los *Uomini Famosi,* o "santos seculares", enlazándolos conceptual e iconográficamente con el culto renacentista al pasado, canalizado a través del espejo historico y la galería de *exempla,* principalmente romanos, ya testimoniado en el plano literario por Petrarca y Boccaccio, a semejanza de las obras de Tito Livio y Plutarco, entre otros. Desde el punto de vista estético, los Mártires de Arbassia se plasman radiantes en un estadio de beatitud perpetua, ostentándose en toda su hermosura física, lujo-

[23] SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Juventud Invicta, Infancia Triunfante. Hagiografía, mito, presencia y culto en las Catedrales españolas del Barroco", en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.): *La Catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica,* Murcia, Universidad, 2010, págs. 102-208.

samente ataviados y afanosos en sus elegantes y aristocráticos ademanes [**Fig. 6**], haciendo honor a su condición de participantes de excepción en el festín eucarístico del *Regum Rex,* cuyo místico salón palaciego no sería otro que el de la misma capilla. Semejante interpretación difiere de las posteriores representaciones barrocas del martirio, marcadas, casi siempre, por ese morbo y cierta perversión sádica que irán ganando terreno, con el curso del tiempo, a las idílicas y poetizadas visiones anteriores. Entre la galería de personajes, sobresale la interpretación de *Santa Leocricia,* la joven musulmana convertida al Cristianismo por San Eulogio, quien, por cierto, figura junto a ella en actitud de redactar el *Memorialis Sanctorum* [**Fig. 7**]. Además de ataviar a *Leocricia* a la usanza morisca –la visión más próxima a 'lo islámico' en su tiempo- Arbassia incorpora detrás de la figura las arcadas de la misma Mezquita como elemento contextualizador del momento histórico en que viviesen los tres personajes[24].





6. Cesare Arbassia. Santos Zoilo, Acisclo y Victoria. Capilla del Sagrario. Catedral. Córdoba.



7. Cesare Arbassia. Santos Pelayo, Eulogio y Leocricia. Capilla del Sagrario. Catedral. Córdoba.

[24] BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Cesare Arbassia*, págs. 92-119.

En este punto, los 'paisajes de soledad' -de naturaleza idílica aunque ausente de cualquier presencia animal o humana- dispuestos en los lunetos sobre los Mártires incorporan un sugestivo matiz de profunda hondura estética y mística, al trascender la mera función decorativa que cabría esperarse de ellos, para erigirse en sorprendentes atmósferas evocadoras de la idea del desierto, insistentemente recordada en las Escrituras, como lugar iniciático de búsqueda, peregrinación y purificación. Los mártires secundan con su ejemplo ese proceso, habida cuenta de que, una vez recibida la llamada, caminan en pos de la Verdad revelada por los tortuosos senderos del mundo que, indiferente o contrario a esa Verdad, no dudará en someterlos a duras tentaciones, pruebas y sufrimientos que, finalmente, purificarán su alma en el tormento como paso previo a su triunfante y radiante glorificación entre el número de los santos y los profetas que -parafraseando una de las secuencias del himno *Te Deum Laudamus*- proclaman a Cristo su Elegido: *Pleni sunt coeli et terrae maiestatis gloriae tuae. Te Gloriosus Apostolorum chorus, Te Prophetarum laudabilis numerus, Te Martyrum Candidatus laudat exercitus*[25].

3. El Viso del Marqués: la morada del Neptuno Hispánico.

El reencuentro de Cesare Arbassia con la alegoría y los temas profanos vendría significado en su participación, hacia 1586-1587, en el magno complejo del palacio construido por el Marqués de Santa Cruz, Álvaro de Bazán, en El Viso del Marqués, por lo demás perfectamente comparable al programa auspiciado en el castillo de Sabbioneta por Vespasiano Gonzaga[26]. La formación del pintor de Saluzzo junto a su compatriota Federico Zuccaro y Pablo de Céspedes y su experiencia en tales lides, le inducen a perfilar el amplio discurso del palacio de los Bazán, en función de una triple vertiente interpretativa: la figuración simple, que implica la transcripción literal

[25] *Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria. A Ti, el glorioso coro de los Apóstoles; a Ti, el admirable número de los Profetas; a Ti, el ejército de los Mártires te proclama su Candidato.*

[26] LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985; MARÍAS FRANCO, F. y BUSTAMANTE GARCÍA, A.: "La estela del Viso del Marqués: Esteban Perolli", *Archivo Español de Arte*, nº 218, 1982, pág. 173-185; BLÁZQUEZ MATEOS, E.: "Escenografías paisajísticas del palacio del Viso del Marqués. Las imágenes móviles del Gran Salón", *Revista de Historia Naval-Instituto de Historia y Cultura Naval*, 1997, págs. 59-68; "El mito de las Hespérides y las alegorías mitológicas en el Humanismo hispano. El ciclo pictórico-literario para el jardín pintado del Marqués de Santa Cruz", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 73, 1998, págs. 9-33; *El Edén manchego. El palacio de los Bazán como Templo de la Fama*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos (CSIC), 2003; *El Arte del Renacimiento en Ciudad Real*, Ciudad Real, Diputación, 1999, págs. 167-244.



8. Cesare Arbassia. Panorámica de Nápoles. Palacio de El Viso del Marqués. Ciudad Real.

de narraciones históricas o provenientes de la ficción mitológica, y la figuración alegórica, de estirpe más especulativa y críptica, sin olvidar las vistas de ciudades [**Fig. 8**]. En esa dirección, el *Comentario en breve compendio de disciplina militar* escrito por Cristóbal Mosquera de Figueroa, Auditor General de la Armada y del ejército de Felipe II, recoge los esfuerzos apologéticos y emblemáticos aplicados al proyecto del Viso por el artista director, en concurso con Giovan Battista Perolli y su sobrino Stefano.

Ayudado por los cronistas de Felipe II, Arbassia afronta, en este nuevo reto, la doble exigencia de brindar cobertura expositiva a las empresas militares y la necesidad de enlazar conceptualmente las pinturas atendiendo a la exaltación de los acontecimientos gloriosos de un héroe. En consecuencia, pintor e historiador configuran un valiosísimo *tandem* a la hora de procurar la gestación de una obra de arte total, resultante de la integración de la Literatura y la Pintura en la Arquitectura. El Héroe elogiado, el humanista elogiador y el pintor van unidos, al igual que en los tiempos dorados del pasado clásico, por medio de la vía recurrente de la alegoría que proclama la categoría y grandeza del comitente mediante la enumeración de las hazañas, méritos, cualidades y virtudes que le hacen acreedor, ante la posteridad, de la corona y el timbre de la Fama.

Arbassia configura todo un recorrido en torno a tales propósitos, apoyándose en los textos históricos y en los escritos clásicos de Ovidio y Filóstrato el Viejo. Así, ya desde el Zaguán del palacio, se patentiza la identificación del promotor con una suerte de *Neptuno Hispánico,* en atención a la amplitud de lugares dominados por el Marqués en sus múltiples gestas, desde las Indias hasta Levante, pasando por África, mostrándose capaz en todo momento de vencer las amenazas de los vientos, perfeccionando el arte militar con esfuerzo denodado, tesón y grandeza. En refuerzo a esta tesis van distribuyéndose por las estancias los temas de *Poseidón y Ayante,* las *Rocas Giras,* las

Historias de Escipión, las *Historias de Arcas,* las *Historias de Diana,* el *Rapto de Proserpina* o los mitos de *Dédalo e Ícaro* y *Apolo y Faetón,* con sus alusiones a la idea de la Caída. En comunión con ellos, las alegorías, el retrato de familia en el teatro de los antepasados y la naturaleza que se hace presente en los paisajes celebran la *amenidad* del artificioso palacio, como lugar de reflexión sobre los triunfos y el lustre familiar y, asimismo, sin traicionar su función de espacio proclive al retiro y solaz de la saga.

Tampoco soslaya Arbassia la identificación del Marqués con Marte, equiparable a la de su padre con Mercurio. Ambas encuentran su paralelo en los textos laudatorios que fundamentan el discurso del programa, al hacerse eco de la equivalencia del palacio con el Templo de Marte, donde, aunque pudiera pensarse lo contrario, también tienen cabida las Letras. Con la asunción de tales presupuestos, es evidente que las pinturas verifican la síntesis del tópico humanista que postula la relación, y a la postre la unión, de las Armas y las Letras, transferida como en este caso a un paradigma de héroe guerrero que, en España, suele aunar el vigor castrense y la fortaleza física con la formación culta y el espíritu cultivado.

4. Málaga: las pinturas del Palacio Cristológico

Aunque nos hemos referido primeramente al período cordobés y manchego del italiano, Málaga fue, en dos etapas comprendidas entre 1579-1582 y 1588-1589, la primera de las tres secuencias que jalonan la actividad hispana de Arbassia[27]. Además de culminar brillantemente cuantos esfuerzos arquitectónicos y espaciales fueron vertidos a lo largo de treinta y nueve años en la Capilla Mayor de la Catedral de Málaga, su mano la convertiría en el Palacio cristológico que permitiría al Renacimiento andaluz asomarse a orillas del Mediterráneo, refrendándose con ello la imagen metafórica y la sensación de esplendor y emanantismo estéticos, inherentes a un espacio de vocación centralizada inspirado por la poética y la mística sacramentales, consustanciales al pensamiento cristiano-humanista del siglo XVI. Dos obispos oriundos de Córdoba se erigen en los responsables directos del proyecto y su ejecución artística: Francisco Pacheco y Córdoba (1575-1587) y Luis García de Haro y Sotomayor (1587-1597)[28].

[27] CLAVIJO GARCÍA, A.: “Un pintor manierista en Málaga: el italiano Cesare Arbassia”, *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna, siglos XVI-XVII*, tomo I, Córdoba, Universidad-Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1978, págs. 307-320.

[28] CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Arquitectura y Símbolo. Iconografía de la Catedral de Málaga*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988, págs. 46-53.

El primero de ellos sobresalió como un espléndido mecenas que no tardó en contar con Arbassia para empresas de promoción artística surgidas de su iniciativa personal, que pasaron por ser de las más señeras de la Málaga del Renacimiento. Entre ellas, el ambicioso y suntuoso programa decorativo, reemplazado por completo en el siglo XVIII, de la Capilla de la Encarnación de la Catedral, cuyo retablo había sido encomendado al escultor Juan Bautista Vázquez y para la cual, ya con antelación, el maestro Diego Rebollo había labrado una hermosa reja[29]. Cesare trabajó en este espacio sacro entre 1580-1581, acometiendo su ornamentación pictórica y dorado y situando como pala de altar el monumental tríptico de la *Anunciación,* hoy emplazado en la Capilla de San José tras retirarse de su ubicación original en 1777. Tanto Pacheco como García de Haro, también estimularon la faceta creativa de Arbassia como diseñador de piezas de platería y arquitectura lignaria. De esta manera, entre 1582-1583, el platero Gregorio de Frías acometía la hechura de las andas procesionales del Corpus, *por la traza y dibujo que hizo César Arbassia… sin exceder en cosa alguna de la dicha traza y dibujo,* destinadas a servir de trono para la custodia de asiento realizada por Juan Rodríguez de Babia, en 1581, e inspirada por disposición expresa en la del Ayuntamiento de Madrid. Por su parte, García de Haro confiaría al italiano la terminación y dirección artística del Tabernáculo que había de presidir el altar de la basílica en la solemnidad litúrgica de su consagración, el 31 de agosto de 1588[30].

En 1582, Cesare se hallaba embarcado de pleno en la pintura de la Capilla Mayor, acometiendo en esta primera fase el dorado de estructuras arquitectónicas y paños ornamentales de la zona alta del alzado. En mayo de ese año suspendía sus actividades en Málaga para retornar a Saluzzo, con la intención de contraer allí matrimonio. No obstante, su compromiso con la que habría de ser su futura esposa, Virginia Baca, no le había impedido mantener relaciones amorosas, *siendo yo mozo soltero,* con otra mujer, Isabel de Solís. Con esta última llegaría a tener incluso un hijo natural, *el cual se llama Gabriel que al presente será de edad de tres años,* según declaración del artista en 1587, y que resulta, la verdad, un tanto aleatoria en cuanto al cálculo cronológico, por cuanto el muchacho debía ser por entonces algo mayor. Al tiempo de su retorno a Málaga en 1583, (ya en compañía de su mujer y donde nacerá la hija de ambos, Magdalena) el pintor se incorpora a la fábrica catedralicia culminando la tarea emprendida en los estratos superiores del alzado, si bien no será hasta 1587 cuando se reactive la culminación del conjunto. En este sentido, la toma

[29] LLORDÉN SIMÓN, Andrés, "Dos artistas en la Catedral de Málaga: Diego Rebollo, rejero y César Arbassia, pintor", *La Ciudad de Dios,* CLXI-3, 1949, págs. 483-524.
[30] SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Historia de una utopía estética: el proyecto de Tabernáculo para la Catedral de Málaga,* Málaga, Universidad, 1995.

de posesión de la Mitra, en esas fechas, de Luis García de Haro coincidirá con el deseo del flamante prelado de proceder, en el menor tiempo posible, a la dedicación de un templo que consideraba, más que adecuado por su capacidad y dimensiones (pese a no encontrarse construida nada más que la Capilla Mayor, la girola con sus correspondientes capillas y el crucero), para las necesidades de la ciudad. De ahí que, a principios de 1588, encomendase al pintor de Saluzzo la conclusión de las decoraciones, el ciclo de frescos de la Pasión que rodean el altar, las labores del referido Tabernáculo y otras tareas de supervisión artística y diseño.

Analizadas como conjunto unitario, las pinturas catedralicias de Cesare Arbassia en Málaga comprenden, de una parte, superficies ornamentales y repertorios historiados y, de otras intervenciones plásticas, cuya magnitud e importancia en el contexto de la plástica del Quinientos han revelado los estudios científicos de carácter histórico-artístico[31] y los trabajos de restauración-conservación practicados en 1998[32]. En este sentido, sería deseable que, en un futuro no muy lejano, las instituciones responsables adoptasen con valentía la decisión de recuperar tan destacadísimo conjunto de la pintura mural sacra española del Quinientos.

Así, a los paños de brocados fingidos se sumaban trampantojos marmoreados y motivos abstractizantes, mediante los cuales se procedía a la configuración del espacio sacro a guisa de fabuloso telón escénico multicolor, superando con ello el peso específico de la propia arquitectura mediante el triunfo del artificio y la desmaterialización del espacio construido, aspectos a los que alude Gaspar de Tovar[33] en una descripción literaria de la fábrica catedralicia publicada en 1607[34]. Aunque alterado sustancialmente en el Setecientos, cuando los cambios de gusto imponen una repristinación arquitectónica de la Capilla Mayor y se procede a ocultar bajo la cal gran parte del mismo, el programa decorativo de Cesare Arbassia se transformaba y enriquecía semánticamente conforme se descendía al emplazamiento del

[31] ARCOS VON HAARTMAN, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "La Capilla Mayor de la Catedral de Málaga: palimpsesto y escenografía pintada", *Boletín de Arte*, 20, 1999, págs. 423-469.
[32] ARCOS VON HAARTMAN, E. y GALLEGO MARTÍN, J.: "¿Recuperar el Altar del siglo XVI?", en ARCOS von HAARTMAN (coord.), E.: *Retrato de la Gloria. Restauración del Altar Mayor de la Catedral de Málaga*, Barcelona, Winterthur, 1999, págs.111-123.
[33] GONZÁLEZ ROMÁN, C. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Arquitecturas literarias, metáforas edificadas. Gaspar de Tovar y la imagen poética de la Catedral de Málaga.* Estudio preliminar a la edición facsímil de *Pintura y Breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo-Fundación Málaga, 2007.
[34] GONZÁLEZ ROMÁN, C.: "Arquitectura escrita. *Ekphrasis* de la Catedral de Málaga", *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, págs. 139-155.

Tabernáculo[35]. Para ser más exactos, este tabernáculo de madera dorada y jaspeada, desaparecido en el XVII, adoptaba un esquema turriforme en dos cuerpos, culminados ambos en un microorganismo centralizado poligonal rematado en cúpula. Bajo el pórtico del primer cuerpo se situaban tres pinturas con sus motes, agrupadas en torno a la visión de la Eucaristía como el alimento espiritual que imprime el vigor y la salud de alma y cuerpo a quien lo consume: *Elías abastecido y confortado por el ángel* (*IN FORTITVDINE HVIVS CIBI*), *Recogida del Maná* (*PANEM ANGELORVM*) y la *Historia de Daniel* (*TIMENTIBVS SE*). En el segundo cuerpo, se postulaba el sincretismo, continuismo y concordancia entre el Antiguo y Nuevo Testamento gracias a dos pinturas alegóricas dedicadas a la *Invitación Eucarística de la Santísima Trinidad* (*NON VOS DELERINQVAM*) y el *Arca de la Alianza* (*MYSTERIVM FIDEI*) que daban escolta a las puertas del manifestador, decoradas exterior e interiormente con sendas parejas de personajes bíblicos; de una parte *San Pablo* y *San Juan Bautista,* y de otra *Melchisedech* acompañado de una figura de iconografía desconocida. En torno al tambor de la cúpula, gravitaban ocho Apóstoles en su calidad de *Columnae et Firmamenta Veritatis,* mientras sierpes doradas sobre fondos azules poblaban los frisos en alusión a la Victoria del Bien y la derrota del Mal[36]. Tal era la morfología y discurso de ese edículo, desde el cual emanaba el esplendor teárquico advertido y señalado desde lo alto por los querubines y jóvenes *ignudi* pintados por Cesare Arbassia en las enjutas de los arcos.

En efecto, el artista utilizó las superficies de las referidas enjutas de los arcos abiertos entre los capiteles corintios de primer cuerpo del alzado para situar parejas de ángeles mancebos, recostándolos en los lados curvos. De mesurada complexión atlética, según corresponde a la interpretación manierista del desnudo juvenil, estas figuras revelaban, pese a las diferencias formales, una declarada dependencia de los miguelangelescos *ignudi* de la Capilla Sixtina [**Fig. 9**]. De ellos, emulan asimismo la función simbólica, descrita en clave neoplatónica, que los entendía en calidad de intermediarios entre el Cielo y la Tierra, amén de agentes admonitorios de la teofanía sacramental manifestada en el ciborio eucarístico al que custodian[37]. Idéntica carga emblemática cabe atribuir a las vivaces e inquietas cabezas de querubín [**Fig. 10**]

[35] SÁNCHEZ LÓPEZ J. A.:"Ilustración y Utopía: la ´Nueva Imagen´ de la Catedral de Málaga y su repristinación arquitectónica, en RAMALLO ASENSIO, G. (coord. y ed.), *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos,* Universidad, Murcia, 2003, págs. 141-172.
[36] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. : "*Non Vos Delerinquam*. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento", *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie VII-6, 1993, págs. 221-240.
[37] SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. : "*Rex Martyrum, Sol Salutis*. El Palacio Cristológico", en ARCOS VON HAARTMAN, E. (coord.), *Retrato de la Gloria,* págs. 15-34.



9. Cesare Arbassia. Arcángel de las enjutas de la Capilla Mayor de la Catedral de Málaga. La fotografía fue tomada en 1998, a raíz de la restauración del conjunto. Obsérvense superpuestos a los frescos del XVI los rameados del siglo XVIII.



10. Cesare Arbassia. Cabeza de querubín de la Capilla Mayor de la Catedral de Málaga. La fotografía fue tomada en 1998, a raíz de la restauración del conjunto. Actualmente oculta por la pintura del siglo XVIII.

dispuestas en los listeles rectos y quebrados que enmarcaban las cinco historias de la Pasión [**Fig. 11**] (*Última Cena, Oración en el Huerto, Jesús ante Anás, Flagelación de Cristo, Presentación de Jesús al pueblo por Pilatos* o *Ecce Homo),* siendo lo único que los canónigos dieciochescos se dignaron 'indultar' del primitivo programa. En connivencia una vez más con el destruido Tabernáculo, los frescos de la Pasión desarrollan un discurso histórico-narrativo jalonado en torno a los hitos memorables del camino hacia la Cruz. En consonancia con los posicionamientos teológicos sobre la naturaleza de la Redención, el sacrificio y el triunfo de Cristo no constituyen hechos puntuales y aislados focalizados en la Crucifixión, sino que vienen a ser consecuencia final de un proceso de "triunfos" consecutivos conseguidos por el protagonista a lo largo de todos sus sufrimientos gracias a sus Potencias excepcionales[38].

[38] SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *El alma de la madera.Cinco siglos de Iconografía y Escultura procesional en Málaga,* Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, págs. 94 y 230.



11. Cesare Arbassia. Pormenor de los frescos de la Pasión. Capilla Mayor. Catedral. Málaga.

Desde una perspectiva estilística, el ciclo en cuestión se hace eco de las fórmulas del manierismo romanista, con figuras valientes resueltas con profusión de atrevidos escorzos corporales y actitudes bizarras, pese a las evidentes desigualdades que delatan distintos golpes de ingenio y grados de motivación en la psicología del pintor. En líneas generales, las composiciones asumen unas constantes estéticas y formales de creación propia, junto a otras soluciones asimiladas por el italiano a partir de la contemplación de las obras de otros artífices y el manejo de estampas y repertorios grabados, revelando a cada instante su sujeción a los preceptos de la iconografía sagrada postridentina. En consecuencia, el planteamiento de las escenas se vertebra a modo de auténtico prontuario de citas, relecturas y 'fusionismos' variopintos, que delatan ecos tan diversos como los procedentes de los círculos pictóricos más granados del panorama italiano del Quinientos focalizados en Roma, Florencia, Venecia y Parma. Junto a ello, descuella la habilidad de Cesare a la hora de sustituir, reciclar y readaptar a sus intereses y a su poética el magistral bagaje de información visual brindado por las estampas de Alberto Durero y otros autores, incorporando de su cosecha *la gracia y la belleza del estilo italiano moderno,* en expresión de Vasari, que le permitirá envolver los tipos humanos en aparatosas escenografías teatrales o perspectivas urbanas utópicas.

5. Epílogo: el retorno a Edén

El 2 de agosto de 1589 se liquida en Málaga una deuda pendiente con Cesare Arbassia. Dicho trámite cierra el capítulo de su estancia en España. De regreso a



12. Cesare Arbassia. Pormenor de las decoraciones de la Casa del Pintor. Saluzzo.

Italia, afrontará nuevas empresas, participará en las actividades de la Academia de San Lucas y se moverá entre Roma, Lagnasco o Turín, recalando en su pueblo natal, Saluzzo. Allí, en su propia casa, pintará, en torno a 1602, una sala en homenaje a la Poesía con la representación de la diosa Palas Atenea con las Musas. En este espacio privado, donde conviven sin fisuras el capricho y la invención, aflorará con renovado brío esa gallardía de la que había hecho gala durante toda su vida, instándole ahora, casi a modo de ejercicio recapitulatorio final, a pintar su autorretrato, coronado como Apolo y rodeado de los símbolos más significativos de su intensa trayectoria, sin olvidar la hermosa imagen de su esposa 'transfigurada' en grávida cariátide [**Fig. 12**]. No es un simple triunfo de la inspiración y de la memoria, sino la huella de quien siempre, y constantemente, quiso conocerse a sí mismo dando a conocer lo mejor de él, bueno o malo, al resto de los mortales y, eso sí, a los españoles en particular a través de un conducto tan carismático como el trazado por las rutas del *Mare Nostrum*.

Fra Nuvolo, Francesco Antonio Picchiatti e Giovan Battista Nauclerio. Gli architetti dei Domenicani a Napoli tra Seicento e Settecento

Giosi Amirante
Seconda Università degli studi di Napoli

Resumen: *En este ensayo se analiza la obra de tres arquitectos que fueron entre los siglos XVII y XVIII los profesionales de confianza de Predicadores en la provincia de Nápoles. En particular, destacaron las contribuciones de Fra Nuvolo, Giovan Battista y Francesco Antonio Picchiatti Nauclerio en las iglesias napolitanas de S. Pedro Mártir, S. María de Constantinopla, S. Domenico Soriano, S. Domenico Maggiore, S. Giovanni Battista de las monjas.*
Palabras clave: *Arquitectura religiosa, Barroco, Dominicanos, Nápoles.*

Abstract: *In this essay, we analyze the work of three architects who were between the seventeenth and eighteenth century practitioners of confidence in the Neapolitan province of Preachers. In particular, highlighted the contributions of Fra Nuvolo, Giovan Battista Nauclerio and Francesco Antonio Picchiatti in neapolitan churches of S. Peter Martyr, S. Maria of Constantinople, S. Domenico Soriano, S. Domenico Maggiore, S. Giovanni Battista of nuns.*
Key words: *Religious architecture, Baroque, Dominicans, Naples.*

Gli studi condotti sull'architettura barocca e tardo barocca nella provincia napoletana e, in particolare, sulle trasformazioni operate nelle chiese dei Padri Predicatori, mi hanno fornito lo spunto per svolgere una riflessione sui criteri che orientarono le scelte dei committenti e sul ruolo da essi avuto sia in occasione della fondazione di nuove strutture che nelle opere intraprese per adeguare le sedi già esistenti nella capitale vicereale.

Ritengo che il riferimento alla committenza offre nuovi interessanti spunti critici e consente l'utilizzo di inedite chiavi di lettura anche di opere già ampiamente esaminate in passato, aiutando il ricercatore a individuare nella documentazione, ta-

lora assai corposa conservata negli archivi, le linee più opportune da perseguire nella ricostruzione della stratificazione, in molti casi complessa, delle fabbriche religiose.

Nel caso dei Domenicani e della loro diffusione nella provincia napoletana, in particolare nella capitale, è opportuno sottolineare, come ho già avuto modo di fare in passato, il contemporaneo impiego nei cantieri aperti negli stessi archi temporali, di medesimi architetti solo in qualche caso appartenenti all'Ordine: attraverso le considerazioni che andrò di seguito ad illustrare emerge che, pur non essendovi un prefetto alle fabbriche, veniva tuttavia operato da parte del Generale una sorta di meticoloso controllo sui progetti per la costruzione di nuove strutture o sui lavori intrapresi per l'adeguamento delle chiese da parte dei propri adepti, suggerendo o imponendo ai responsabili delle sedi finanche i professionisti ai quali affidare la direzione dei lavori. Gli architetti incaricati rispondevano tutti a determinate comuni caratteristiche.

Che si effettuasse una supervisione sulle nuove opere è a mio avviso testimoniato dal fatto che i monasteri si preoccupavano di inviare a Roma copia dei progetti per i quali veniva richiesta l'approvazione del Generale; il succedersi nelle fabbriche esaminate nell'ambito della provincia napoletana di architetti con particolari requisiti professionali e accomunati dalla stessa attenzione rivolta alla tradizione classica, è segno evidente che i loro nomi venivano suggeriti dalla casa madre. Non sembra tuttavia esistesse la figura di un soprintendente alle fabbriche come nella Compagnia di Gesù: i nomi dei professionisti ai quali affidare le opere venivano con ogni probabilità indicati, come avremo modo di sottolineare, da personalità di particolare rilievo dell'ordine. L'attenzione dei domenicani della provincia napoletana al rispetto nelle loro fabbriche dei dettati della Controriforma è testimoniata anche dall'opera di Vincenzo Maria Orsini vescovo di Benevento tra XVII e XVIII secolo, futuro papa Benedetto XIII, che fece pubblicare nel 1688 una edizione italiana delle *Instructiones* del Borromeo ad uso della sua diocesi nel quale sono annotate le regole da osservare nelle fabbriche; il prelato ebbe un ruolo fondamentale nella ricostruzione della città pontificia dopo il terremoto del 1702 e, successivamente, nella veste di pontefice nell'orientare le scelte dei domenicani.

L'opera di fra Nuvolo.

Nella provincia napoletana agli inizi del XVII secolo, uno tra gli architetti più dotati, attivo nelle fabbriche dei Predicatori fu sicuramente fra' Nuvolo, della

Congregazione domenicana riformata alla Sanità, al quale fu affidata nel 1602 la costruzione della nuova chiesa, ma che non disdegnò tuttavia di prestare, negli anni successivi, la sua attività ad una più ampia committenza. È ben noto il progetto della chiesa realizzata nel quartiere *extra moenia*, laddove il Nostro propose uno schema ispirato all'impianto planimetrico bramantesco del S. Pietro al quale seppe tuttavia conferire nuove valenze con le dodici cupolette, delle quali otto ellittiche, poste intorno alla copertura centrale.

La nuova chiesa dei domenicani poteva a buon diritto rivaleggiare con l'impianto che il Valeriano aveva realizzato per la chiesa dei gesuiti e, grazie alla notorietà acquisita, l'architetto domenicano ebbe numerosi altri incarichi e non solo per le nuove fabbriche dei monasteri maschili e femminili dei seguaci di S. Domenico.

Fra Nuvolo prestò, agli inizi del '600, la sua opera nel restauro del coro absidato in S. Pietro Martire, indicata in passato come la prima chiesa nella quale si era realizzata, a metà Cinquecento, la rimozione degli stalli lignei del coro spostandoli dietro l'altare maggiore dall'originaria collocazione al centro della chiesa; nell'episodio in esame il priore del tempo Ambrogio Salvio da Bagnoli aveva provveduto a liberare la navata dall'ingombrante arredo. L'operazione assumeva particolare rilievo nell'ambito dell'applicazione dei nuovi principi della Controriforma, perché gli spazi centrali, liberati dall'imponente elemento di cesura, si offrivano nella loro unitarietà alle successive trasformazioni e in particolare ai nuovi apparati decorativi barocchi.

Nel 1607 fra Nuvolo progettò per il coro dei domenicani di S. Pietro Martire un impianto che, conservando la memoria dell'originario spazio angioino, ispirato a quello di S. Domenico Maggiore, riutilizzava le fondazioni preesistenti, il che non è poca cosa trovandoci in un'area palustre assai prossima alla spiaggia. Il coro allungato ed absidato come le estremità dei quattro bracci alla Sanità, con ampie aperture inserite nelle lunette che conferivano grande luminosità all'invaso, è elemento consueto nel repertorio del frate architetto - riproposto in altre chiese dell'ordine tra le quali le fabbriche ormai scomparse di S. Tommaso d'Aquino, di Monte di Dio e del Gesù e Maria a Pontecorvo - e venne utilizzato dal domenicano anche quando la soluzione non era obbligata dalle preesistenze.

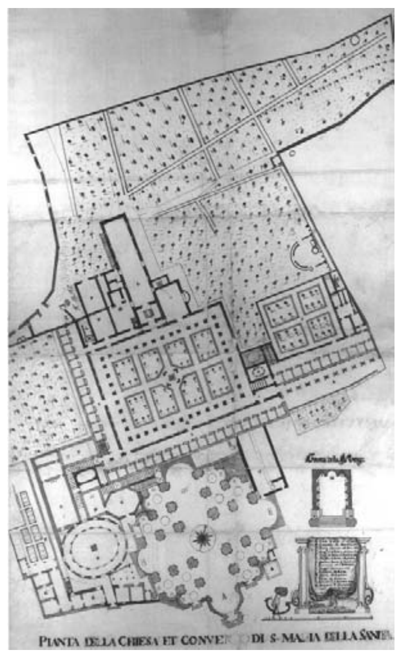
Nel progetto di fra Nuvolo per S. Pietro Martire pubblicato dalla Cantone colpisce l'originale soluzione del transetto caratterizzato da pareti di fondo semicircolari e dall'inserimento in nicchie, anche esse concave, ai due lati dell'altare centrale, di altri due piccoli arredi di culto, il tutto scenograficamente esaltato dal sapien-

te inserimento di ampi finestroni nella tribuna. La soluzione adottata testimonia l'originale inventiva del domenicano che in tutte le successive realizzazioni imposta un nuovo rapporto tra presbiterio e area dedicata ai fedeli.

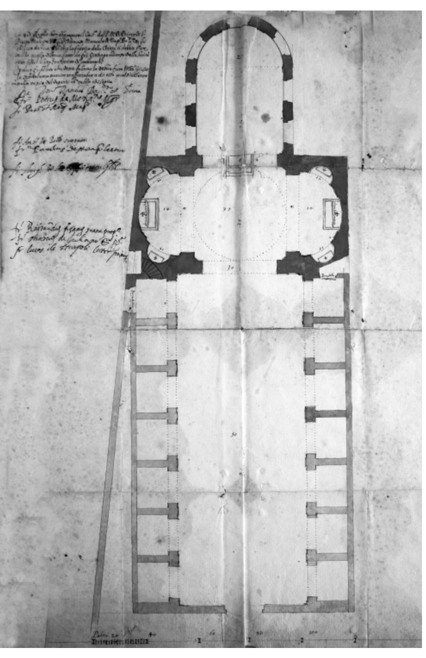
Con la consulenza di fra Nuvolo era stata realizzata anche la complessa articolazione del presbiterio nella fabbrica di Santa Maria di Costantinopoli dove, nei primi anni del secolo, venne configurata l'originale soluzione di un coro allungato poligonale con antistante transetto che, replicandone il profilo terminale nelle pareti di fondo, era munito di absidi di impianto trilatero. Nel coro ampie finestre in asse a quelle inserite nelle lunette dell'abside avrebbero conferito una articolata e sapiente distribuzione della luce all'invaso; analoghe aperture luminose nelle lunette delle pareti di fondo absidate del transetto sono poste in corrispondenza dell'altare centrale e delle due nicchie laterali.

A fra Nuvolo, architetto di riferimento della comunità dei Predicatori a Napoli, nel primo trentennio del XVII secolo si rivolsero anche i domenicani della Sanità per la nuova sede a Barra e la comunità dei calabresi per il progetto di S. Domenico Soriano al Mercatello quando, a partire del 1619, una volta ottenuta la licenza da Roma, avviarono i lavori della nuova chiesa. A Barra il domenicano propose un impianto controriformistico, ad unica aula coperta con volta a botte e con cappelle laterali, nel quale nel 1702 Arcangelo Guglielmelli inserì la cupola riducendo con ogni probabilità la profondità dell'originario coro realizzato da fra Nuvolo. Nell'episodio del Mercatello, nonostante gli interventi successivi, è ancora visibile il coro allungato del domenicano preceduto da un ampio transetto, realizzato a partire dal 1638; il priore che nel Settecento elaborò la platea del monastero attribuisce a fra Nuvolo la sola parte terminale della fabbrica, caratterizzata da uno spazio rettangolare allungato e concluso dalla parete absidata con soprastante volta lunettata nella quale si aprono ampie finestre. La novità, rispetto ai precedenti progetti del domenicano, è costituita dall'inserimento, all'estremità della volta, di un occhio centrale con cupolino soprastante, fonte luminosa che conferisce nuove valenze al vano presbiteriale e all'altare fanzaghiano.

Non è viceversa documentata l'attribuzione a fra Nuvolo dei lavori avviati a partire dal 1611 per la *rifazione* del coro domenicano del Rosario di Palazzo; tuttavia, è legittimo ipotizzare che fu lui l'artefice di quel progetto e non solo per il particolare trattamento della luce nell'area presbiteriale in cui l'introduzione di quattro grandi finestre - due sulla parete di fondo e due sulle laterali - tipica del suo repertorio, conferisce nuove valenze luministiche all'invaso. La circostanza che nel 1615, «per ordine del gengniero fra Giuseppe», vennero realizzate nuove opere nel



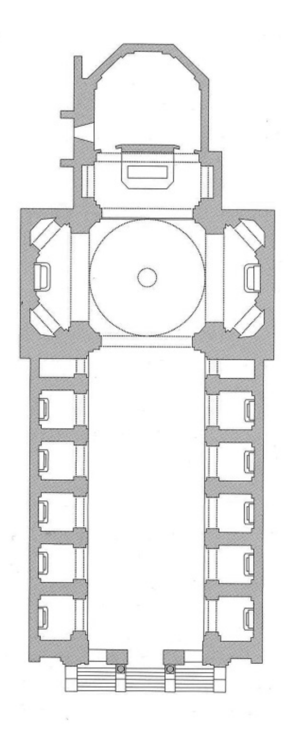
1. A. MAIORINO. Pianta della chiesa et convento di S. Maria della Sanità, copia settecentesca del progetto di fra Nuvolo.



2. FRA NUVOLO. Progetto del coro e del transetto di S. Pietro Martire (da G. Cantone).



3. Napoli. S. Pietro Martire. L'altare maggiore databile alla metà del XVII secolo.





4. Napoli. S. Maria di Costantinopoli. Planimetria della chiesa.

dormitorio è testimonianza della presenza nel cantiere dell'architetto domenicano e legittima l'ipotesi che fu lui a fornire i progetti per la chiesa, eseguiti con l'assistenza tecnica di Masillo Iovene, un tavolario al quale si deve, con ogni probabilità, la sola misurazione e valutazione delle opere.

Altro elemento caratterizzante la produzione architettonica del frate domenicano è la pianta ovale utilizzata per il chiostro ellittico nel complesso conventuale alla Sanità e per «il cortile di forma ovata, con una mezza volta pendente attorno», che *serviva* a collegare la casa dei predicatori di S. Tommaso d'Aquino all'asse vicereale; ma l'ellisse, compromesso tardo cinquecentesco tra pianta centrale e impianto basilicale con l'ingresso posto all'estremità dell'asse maggiore, fu replicata anche nelle chiese delle domenicane dell'Egiziaca all'Olmo e di San Sebastiano oltre che nell'episodio di S. Carlo all'arena dei Chierici regolari.

Nel Rosario di Palazzo a fra Nuvolo successero, nella carica di architetto ordinario, prima Francesco Antonio Picchiatti e successivamente Giovan Battista Nauclerio, professionisti ai quali i Predicatori accordarono grande fiducia.

Negli anni successivi alla morte dell'architetto domenicano, avvenuta nel 1637, si registrò un fondamentale ristagno delle iniziative edilizie da parte degli ordini religiosi per la crisi economica indotta dalle calamità naturali - l'eruzione del Vesuvio (1631) e la peste (1656) - e per l'instabilità politica che seguì la rivolta di Masaniello (1647); sicché soltanto a partire dagli anni '70 del Seicento si avviò una timida ripresa dell'attività edilizia.

Francesco Antonio Picchiatti assunse la carica di architetto ordinario in S. Pietro Martire, in S. Domenico Soriano, chiesa della comunità calabrese dei Predicatori, e svolse una attività continuativa sino al 1694 per i padri di S. Domenico Maggiore, tanto che è tutto da ridefinire il ruolo attribuito dagli studiosi in passato a Bonaventura Presti, autore di numerosi progetti non realizzati per il completamento della chiesa al largo del Mercatello e di un cospicuo numero di disegni per l'ampliamento del monastero di S. Domenico maggiore.

L'attività di Bonaventura Presti va tuttavia indagata con maggiore attenzione al fine di valutare il suo ruolo nelle due fabbriche dei domenicani; mi sembra tuttavia lecito avanzare sin d'ora l'ipotesi che il certosino rivestiva una carica subordinata al Picchiatti al quale è spesso affiancato anche in altri lavori commissionati dal Viceré.

L'attività di Francesco Antonio Picchiatti per i Domenicani.

Francesco Antonio Picchiatti ingegnere maggiore del Regno e singolare figura di intellettuale, dedito all'architettura, ma anche cultore di archeologia e antiquariato era divenuto, come sottolinea De Dominici, consulente del viceré acquisendo una autorità mai raggiunta da altri professionisti in quel secolo.

Nel 1655 realizzò in S. Pietro Martire il nuovo campanile e diresse nel successivo decennio i lavori nel monastero per la costruzione del refettorio, del noviziato e del dormitorio fornendo, con ogni probabilità, anche il disegno dell'altare maggiore che presenta evidenti analogie con quelli di S. Giovanni Battista delle monache e di Monteverginella. Dopo il 1656, fu incaricato dai padri di S. Domenico maggiore insieme a Cosimo Fanzago del progetto della guglia da collocarsi nell'omonimo antistante largo; nel 1658 dopo l'esonero del bergamasco, completò l'obelisco nella parte terminale adattando, come è stato osservato, l'idea fanzaghiana alla propria sensibilità sicché la guglia appare «una intellettualistica rielaborazione degli obelischi romani» congeniale alla sensibilità di un architetto colto e grande conoscitore dell'architettura romana.

Recenti ricerche consentono di anticipare la presenza del Picchiatti nel convento di San Domenico al 1659, anno in cui il nostro venne ricompensato per i numerosi sopralluoghi effettuati e «*pel disegno del convento*». Il pagamento conferma quanto già intuito dalla Cantone che avanzava giustamente l'ipotesi di un esonero del Fanzago dovuto alla esosità delle sue richieste economiche; la stessa studiosa sottolineava altresì che F.A. Picchiatti venne preferito al maestro di Clusone per l'ammirazione che avevano suscitato nei padri i disegni di rilievo del muro greco eseguiti durante l'opera di scavo per la fondazione della guglia.

Picchiatti da quel momento, e sino alla morte, ricoprì la carica di ingegnere ordinario dei Predicatori ed ebbe un ruolo determinante nella ridefinizione del complesso conventuale; lavorò in molti ambienti, risistemò i chiostri, completò il dormitorio sul cappellone di S. Tommaso e diresse i lavori fino al 1694 con l'assistenza, negli ultimi anni, del suo allievo Giovan Battista Nauclerio. Un ambiente che gli si potrebbe attribuire, per il chiaro riferimento icnografico al Pio Monte, è l'ingresso inferiore da piazza San Domenico, sottostante l'abside e a pianta ottagonale.

I Predicatori non potevano trovare professionista più adatto a rispondere alle loro esigenze soprattutto per la chiesa maggiore, sita lungo il confine occidentale dell'antica murazione greco romana nel seggio di Nido, in un contesto urbano carat-

terizzato dalla residenze della più antica nobiltà napoletana che esercitava notevole influenza sulla comunità dei padri.

Francesco Antonio era il caposcuola di una tendenza architettonica tesa al recupero del classicismo che prendeva le distanze da un'altra schiera di professionisti più legati alla tradizione locale tra i quali emergevano personaggi quali il Lazzari e successivamente Arcangelo Guglielmelli, suo allievo e protagonista di numerose trasformazioni e apparati decorativi realizzati a seguito del terremoto del 1688.

Picchiatti diresse i lavori in numerose strutture domenicane soprattutto quando, dopo il terremoto del 1688, ebbe nuovo impulso l'edilizia religiosa; il terremoto non causò molti danni nella capitale, ma fu l'occasione che gli ordini religiosi colsero per ottenere gli assensi apostolici a impiegare risorse economiche in lavori che avrebbero *ammodernato* gli apparati decorativi delle loro chiese.

Francesco Antonio fu impegnato nella costruzione della nuova chiesa di S. Giovanni Battista a Costantinopoli dove, a mio avviso, realizzò solo l'interno mentre l'allungamento dell'originario spazio della chiesa e soprattutto la nuova singolare facciata furono progettati e messi in opera dal Nauclerio che ereditò la committenza del maestro; Picchiatti fu incaricato anche della costruzione del nuovo monastero domenicano del Divino Amore e di interventi nella chiesa di S. Spirito di Palazzo.

Dopo la morte nel 1694, il maestro archeologo fu sostituito nei cantieri domenicani da Giovan Battista Nauclerio che sarebbe ben presto divenuto – come emerge da recenti ricerche - un protagonista dell'architettura tardo barocca napoletana: tra i temi dominanti nelle sue architetture, e in particolare nelle sue facciate, il recupero dell'antico.

Giovan Battista Nauclerio nei cantieri dei domenicani.

Allievo del Picchiatti con il quale aveva collaborato negli anni della formazione nella chiesa maggiore dell'ordine, il Nauclerio progettò per i padri di S. Domenico il piccolo giardino trapezoidale indicato nelle fonti il *'giardino degli agrumi'*, ma soprattutto fu il responsabile della nuova sistemazione della Sacrestia e della Cappella del tesoro.

Sono conservati a Roma il disegno di rilievo della basilica prima dell'intervento di Nauclerio e il progetto della nuova sacrestia; le specchiature scorniciate nei pan-



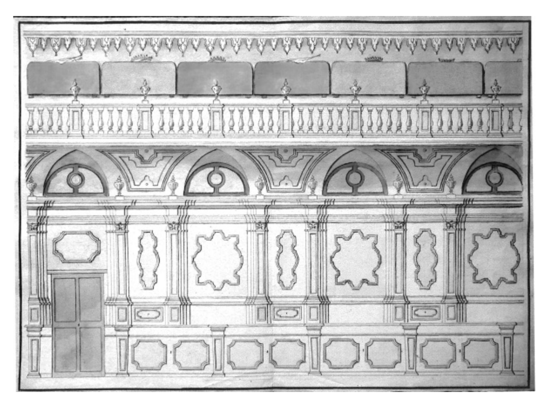
5. Napoli. S. Maria di Costantinopoli. Il coro realizzato da Fra Nuvolo e l'altare maggiore opera settecentesca di Domenic Antonio Vaccaro.



6. Napoli. S. Maria di Costantinopoli. La cappella sul lato destro del transetto.



7. Napoli. S. Domenico Soriano. Il coro realizzato da fra Nuvolo.



8. Napoli. S. Domenico Maggiore. Il disegno della sacrestia, opera di Giovan Battista Nauclerio.

nelli lignei, dal rigoroso andamento geometrico, debbono considerarsi una esercitazione sulla pianta centrale, che prelude alle successive sperimentazioni planimetriche nelle fabbriche di S. Demetrio e Bonifacio, di S. Francesco degli Scarioni ma soprattutto dei SS. Bernardo e Margherita alla Costigliola che studi da me condotti in passato mi hanno consentito di aggiungere al catalogo delle sue opere.

Nell'opera di Nauclerio vanno individuate autorevoli influenze - dirette o mediate attraverso il Picchiatti - in particolare suggestioni michelangiolesche nelle chiese dei SS. Demetrio e Bonifacio e di S. Maria di Caravaggio, per la composizione diagonale ispirata alla Cappella Sforza in S. Maria Maggiore. Alla lezione del grande maestro va, a mio avviso, riferita anche l'adozione da parte del Nauclerio di cappelle con fondali absidati o collegati alle pareti laterali con accentuata curvatura degli angoli: è il caso delle chiese di S. Maria delle Dame Monache a Capua che recenti ricerche ci consentono di riferire al suo repertorio e dei SS. Bernardo e Margherita alla Costigliola, una delle ultime opere del maestro.

L'eredità del Picchiatti nell'ambito delle chiese domenicane fu raccolta dunque dal Nauclerio. Ma l'architetto successe a Francesco Antonio soprattutto perché si era guadagnato la fiducia di Vincenzo Maria Orsini, arcivescovo domenicano di Benevento che lo chiamò a lavorare per la ricostruzione della città pontificia dopo il terremoto del 1702. Questi, discendente da una famiglia che aveva promosso, alla fine del Cinquecento, la costruzione del Gesù e Maria, chiesa domenicana nel quartiere Avvocata alla quale prestò la sua opera anche Giovan Battista, affidò la ricostruzione delle fabbriche religiose a Benevento ad architetti ed artisti che sarebbero poi divenuti i protagonisti dell'architettura tardo barocca nella provincia napoletana.

Il prelato in particolare aveva dato grande fiducia a Francesco Solimena, attivo anche lui nella sacrestia di S. Domenico, e a Giovan Battista Nauclerio entrambi inclini al recupero del classicismo e protagonisti, insieme al Sanfelice, di quella accademia culturale, indicata dal Bologna come una vera e propria scuola che faceva appunto riferimento all'abate. E' questa una caratteristica che evidentemente piaceva ai Predicatori.

Ho altrove avuto modo di sottolineare come proprio agli inizi del '700 si interruppe il sodalizio tra il pittore di Solofra ed Arcangelo Guglielmelli, con il quale aveva lavorato in stretta collaborazione negli anni precedenti, e ho individuato i motivi del disaccordo nel nuovo orientamento culturale dell'abate volto al recupero del classicismo: ebbene, in quegli stessi anni nei quali si consumava una insanabile

frattura nei rapporti tra Guglielmelli e Solimena – che avevano portato avanti, nel decennio precedente, numerose opere in collaborazione - Nauclerio entrò a far parte, insieme a Ferdinando Sanfelice, di quella accademia culturale. Da quel momento si registra la compresenza di Nauclerio e Solimena in molti cantieri, tra i quali val la pena di ricordare lo stesso palazzo del pittore a S. Potito, le chiese di Montecassino e di S. Nicola alla Carità, opere nelle quali Giovan Battista fornì la sua prestazione professionale.

L'Orsini, divenuto papa nel 1724 con il nome di Benedetto XIII, introdusse Giovan Battista nella comunità domenicana di Aversa dove gli venne affidato il progetto per l'"*ammodernamento*" dell'antico impianto angioino della chiesa. La presenza dell'architetto nel cantiere è documentata già nel 1701 quando fornì il disegno del nuovo altare che prevedeva l'aggiunta nella parte superiore, di volute marmoree e policrome nelle quali erano inserite teste di angeli e cherubini che conferirono al preesistente arredo seicentesco un accentuato plasticismo. Ma soprattutto il Nauclerio fu il responsabile della nuova facciata articolata su una linea leggermente inflessa e caratterizzata dalla sovrapposizione di due ordini di colonne ioniche che racchiudono quattro nicchie ai lati con le statue dei santi dell'ordine: la concavità delle campate laterali conferisce straordinario dinamismo al prospetto e costituisce il polo di riferimento nell'ambito di un contesto urbano assai ricco di preesistenze e di elementi fortemente attrattivi

Nauclerio fu impegnato, anche grazie alla protezione del papa, nei cantieri domenicani del Rosario di Palazzo e di Gesù e Maria, della Madonna dell'Arco a Somma Vesuviana, di S. Maria di Costantinopoli e soprattutto nella realizzazione della facciata di S. Giovanni Battista a Costantinopoli; fabbriche nelle quali aveva prestato la sua opera il Picchiatti, al quale il Nostro subentrò dopo il 1694.

Nauclerio è personalità complessa: il professionista napoletano aveva avuto modo di confrontarsi con gli epigoni della scuola romana in quel grande laboratorio che era stata la ricostruzione di Benevento nel primo decennio del Settecento. In quegli anni si era guadagnato la stima dell'Orsini fornendo un contributo rilevante anche alla ricostruzione della chiesa dei Domenicani a Benevento ed aveva avuto modo di lavorare al fianco di professionisti del calibro di Carlo Buratti e Filippo Raguzzini. Vincenzo Maria Orsini, grande mecenate di Francesco Solimena, era un domenicano e impose i professionisti 'beneventani' da lui protetti nelle fabbriche dei Predicatori. Il Raguzzini si trasferì a Roma dove ebbe dal papa numerosi incarichi, tra i quali val la pena di ricordare la nuova sistemazione della piazza antistante

la chiesa di S. Ignazio, mentre a Napoli nelle fabbriche dei Predicatori venne fortemente caldeggiata la candidatura del Nauclerio.

Per comprendere le ragioni che indussero molti monasteri dell'ordine domenicano a rivolgersi al Nauclerio è opportuno soffermarsi in particolare su una fabbrica: l'enigmatica facciata delle domenicane a via Costantinopoli nella quale essenziale è la componente classica, peculiare caratteristica della sua produzione architettonica, che rivela l'approfondita conoscenza del mondo antico trasmessagli dal suo maestro Francesco Antonio Picchiatti, unitamente alla convinzione che dal passato si dovesse trarre nuova linfa per rinnovare la cultura architettonica locale.

La colonna è elemento peculiare e caratterizzante la facciata di S. Giovanni Battista delle monache, episodio singolare per la monumentalità dell'impianto tettonico – esaltata dal contrasto tra il grigio piperno e il marmo bianco di alcuni particolari - che non ha equivalenti in altre coeve opere napoletane: il Nauclerio, rinunciando alle consuete decorazioni tardo barocche di stucco, utilizzò un ricco repertorio di elementi classici reinterpretati con la pietra scura del Vesuvio, tanto che la composizione è stata in passato giustamente accostata all'impianto delle decorazioni sceniche degli antichi teatri ellenistici.

Per il prospetto della chiesa delle domenicane il Nauclerio si ispirò al tempio di Minerva ad Assisi, rilevato e pubblicato dal Palladio nei Quattro libri dell'Architettura, volume che egli di sicuro aveva avuto modo di consultare nella biblioteca del Picchiatti, grande conoscitore e collezionista di reperti antichi.

Giovan Battista ripropose proprio il tempio di ordine corinzio prostilo sistilo dell'incisione cinquecentesca che presentava rilevanti differenze nell'articolazione delle colonne rispetto al tempio romano della cittadina francescana. La più significativa difformità è nelle colonne poste, nell'originaria fabbrica romana, con un alto basamento sul piano di imposta dell'atrio, mentre nel rilievo palladiano appaiono appoggiate sulla scala.

In S. Giovanniello l'architetto rinunciò alla doppia facciata - tema consueto nell'ambiente napoletano a partire dalla fine del Cinquecento - che consentiva di simulare la rampa di scala necessaria a superare il dislivello tra il piano di imposta della chiesa e la quota stradale e preferì utilizzare per l'atrio il livello di imposta della chiesa appoggiando sulla scalinata il prospetto ispirato al tempio italico. Gli appariva probabilmente una soluzione idonea per il particolare sito nel quale sorgeva la fabbrica domenicana, dirimpetto al monumentale prospetto delle francescane della Sapienza.



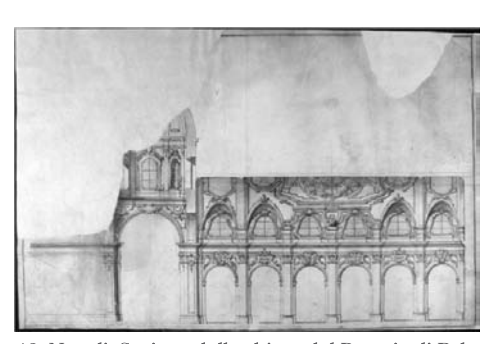
9. Napoli. S. Domenico Maggiore. La sacrestia realizzata su disegno di Giovan Battista Nauclerio.



10. Palladio. Il tempio di Minerva ad Assisi.



11. Napoli. S. Giovanni Battista delle monache. La facciata, opera di Giovan Battista Nauclerio.



12. Napoli. Sezione della chiesa del Rosario di Palazzo attribuibile a Giovan Battista Nauclerio.

La facciata si articola su tre livelli e risulta tutta scavata all'interno del piano di inviluppo definito dalle quattro paraste terminali e dalla soprastante trabeazione. Al modello di palazzo configurato dai tre archi a tutto sesto del primo ordine e dalle tre finestre superiori fortemente chiaroscurate per l'adozione di frastagliate cornici con timpani circolari, si sovrappone il tempio con le quattro colonne inferiori appoggiate sulla scala alle quali corrispondono altrettante colonnine nell'ordine superiore. Tutte le colonne sono tra loro collegate da una trabeazione notevolmente sporgente in corrispondenza degli appoggi, interrotta nella parte centrale dell'ordine superiore dal singolare inserimento di un frontone triangolare spezzato, aggettante in corrispondenza degli angoli inferiori sino al livello dei segmenti di trabeazione più avanzati.

Lo scuro piperno utilizzato conferisce all'insieme una singolare valenza: la struttura appare come un unico blocco di pietra definito dalla sporgenza della trabeazione in corrispondenza delle lesene angolari, dal gradino sul quale si appoggiano le basi e dal frontone centrale spezzato. All'interno del blocco ogni membratura è ottenuta, alla maniera michelangiolesca, sottraendo la materia 'soverchia'.

Il Nauclerio assunse la carica di ingegnere ordinario dei domenicani del Rosario di Palazzo per i quali lavorò a partire dal 1707 per trasformare l'originaria copertura a botte della chiesa: il disegno di sezione, di recente segnalato, conservato presso l'Archivio di stato, rappresenta un nuovo apparato decorativo proposto con ogni probabilità da Giovan Battista prima che i padri decidessero la sostituzione della volta con una *lamia incannucciata* appoggiata sulle pareti laterali che vennero innalzate di otto palmi per poter aprire ampie finestre lungo la navata.

Domenicano era anche il vescovo Cedronio che affidò al Nauclerio nel 1721 l'ammodernamento della cattedrale di Bitonto e, secondo alcuni studiosi, la sistemazione dello slargo antistante commissionandogli la guglia dell'Immacolata; recenti ricerche consentono poi di ascrivere a Giovan Battista anche il progetto della chiesa dei Domenicani a Palo del Colle nella quale una lapide del 1727 ricorda come la chiesa sia stata realizzata per volere di papa Benedetto XIII.

Le riflessioni proposte sui più significativi interventi architettonici realizzati a Napoli tra Seicento e Settecento nelle chiese domenicane sono solo l'anticipazione di un lavoro più ampio ed approfondito sulle politiche culturali dei Predicatori e sulle scelte da essi operate che aprono, a mio avviso, nuovi filoni di ricerca sugli architetti incaricati e sul controllo esercitato sulle fabbriche. Per i domenicani non si può certamente parlare del *modo nostro* al quale faceva costante riferimento la Compagnia di Gesù, né del meticoloso controllo sulle nuove costruzioni esercitato





13. Napoli. Rosario di Palazzo. Interno.



14. Aversa. S. Domenico. La facciata attribuita a Giovan Battista Nauclerio.

dal Prefetto alle fabbriche, tuttavia suscita interesse l'attenzione che Vincenzo Maria Orsini prestò all'allestimento degli edifici religiosi, curando la diffusione del *Rettore ecclesiastico* e indicando i professionisti ritenuti più idonei per gli *ammodernamenti*; il riordino che si sta effettuando dell'archivio romano dell'ordine potrebbe fornici nuovi interessanti spunti per approfondimenti del tema.

Las relaciones artísticas entre España e Italia a través de los cabildos catedralicios en la Edad Moderna

Felipe Serrano Estrella.
Universidad de Jaén.

Resumen: *En el marco de las intensas relaciones que existieron entre España e Italia durante la Edad Moderna encontramos un rico comercio artístico que se plasma en los grandes templos españoles, de forma especial en las catedrales. Pinturas, esculturas y sobre todo objetos suntuarios traídos desde Italia gozarán de una gran consideración y ocuparán espacios destacados en los templos. Un interés que también se extiende a las copias de originales italianos.*
Palabras clave: *Pintura, Escultura, Artes Decorativas, Renacimiento, Barroco, Europa, España, Italia, Comercio artístico, Catedral, Cabildo.*

Abstract: *Under the intense relationships that existed between Spain and Italy during the Modern Age, find a rich art trade which is reflected in the great Spanish churches, most especially in the cathedrals. Paintings, sculptures and decorative objects mostly brought from Italy will be given wide consideration and occupy prominent places in churches. Interest also extends to copies of original Italian.*
Key words: *Painting, Sculpture, Decorative Arts, Renaissance, Baroque, Europe, Spain, Italy, Art Trade, Cathedral, Cabildo.*

Introducción.

A lo largo de la Edad Moderna muchos de los grandes templos españoles, en especial catedrales, colegiatas y determinados santuarios e iglesias conventuales, se convirtieron en importantes talleres artísticos en los que las obras adquiridas al otro lado de las fronteras de la Península, adquirieron un lugar destacado. Un fenómeno que se hallaba estrechamente ligado a los procesos de patronazgo, mecenazgo y promoción de las artes que con frecuencia tenían lugar en estos espacios, sobre todo de manos de obispos, patronos y miembros de los cabildos o comunidades que los regían.

El gusto por este tipo de piezas artísticas fue *in crescendo* entre los siglos XVI y XVIII, aunque ya venía consolidado desde la época bajomedieval. En muchas ocasiones adquirían un carácter "de objeto raro" o incluso de lujo, que aumentaba el prestigio de la institución propietaria y de las personas que los incorporaban a ésta. Las obras traídas de América y Filipinas, algunas realizadas en materiales nobles y exóticos (marfiles, maderas nobles, oro, plata, piedras preciosas, etc.) compartían espacio con aquellas procedentes de Europa. En cuanto a éstas, las más codiciadas eran las enviadas desde lugares que se hallaban bajo la tutela de la monarquía hispánica, como ocurría con gran parte de Italia, Portugal y los Países Bajos, sin olvidar las obras realizadas en talleres centroeuropeos y británicos[1].

En muchos casos, para subrayar el carácter foráneo de las piezas, al tiempo que para indicar su calidad, las obras llevaban como sobrenombre el referente al lugar de procedencia: "napolitano", "panormitano", "flamenco", "italiano", etc. Asimismo, prueba de su valor, recibían un lugar destacado en los espacios religiosos y su presencia se anotaba en los inventarios de los mismos, soliendo dejar constancia de quien era el donante o promotor, como también ocurría con otros preciados regalos, por ejemplo las reliquias. En muchos casos actúan, junto a las colecciones de reliquias, como verdaderos índices de calidad de los espacios que las acogen. Eran las "ricas preseas" de los cabildos, con los que en determinadas ocasiones mediante su exhibición -sobre todo en importantes fiestas-, se lograba admirar al gran público.

Así ocurría por ejemplo en Sevilla, donde Fernando de la Torre Farfán nos habla de las grandes obras de la catedral y de las familias hispalenses más reputadas que participaron en las fiestas de la bendición de Santa María la Blanca. En Jaén,

[1] Durante el siglo XVI, Jaén contará con la presencia de artistas del Centro y Norte de Europa, algunos de tanta fama como Gutierre Gierero. Al tiempo, llegarán piezas como el *Retablo del Cristo del Refugio* de la catedral, fruto de un comercio que se afianza en la centuria siguiente como lo atestiguan obras como el *Calvario* de marfil de San Andrés de Baeza, *la Piedad* de alabastro de la catedral de Baeza, etc. Asimismo, tampoco podemos olvidar las muchas copias de pintores holandeses y flamencos como: Rubens, Van Dyck, Van Eyck, etc. Todo ello junto a la fuerte presencia del grabado y obras de pequeño formato, como las pinturas sobre cobre que circulaban por toda Europa dando a conocer la rica producción de los talleres flamencos y holandeses. Para la circulación de grabados NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas,* Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998 y *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña,* Madrid, Arco Libros, 2008. Para los cobres: FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII),* San Sebastián, 1996. En el ámbito de Andalucía, destaca el intenso comercio de obra de arte que se desarrolla en Sevilla: MORÁN TURINA, Miguel: "Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía Barroca", *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa,* Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, págs. 43-57.

Juan Núñez de Sotomayor también dará cuenta de los magníficos lienzos que decoraban los altares erigidos con motivo de las fiestas de la consagración del nuevo templo catedralicio –muchos de ellos procedentes de los conventos de la ciudad y de la propia catedral–, en especial, los de Tiziano y un apostolado de Rubens con el que el prior de San Ildefonso decoró el altar de su parroquia[2].

En cuanto a las obras italianas, su presencia en las catedrales españolas responde a múltiples factores. Uno de los principales es el referente a las fructíferas relaciones históricas y también comerciales, existentes entre ambos focos artísticos. En relación con este aspecto, tampoco podemos olvidar a determinados personajes que desarrollaron alguna empresa en Italia, desde las más elevadas como virreyes o embajadores, hasta los peregrinos y devotos que, a su vuelta, traían algún objeto que entregaban a la iglesia mayor. Y de forma muy especial por los fuertes lazos que las cabezas de diócesis solían mantener con Roma, a través de diversas vías, como las derivadas de la estancia de prelados en la corte papal o en el desempeño de oficios episcopales en los territorios hispánicos.

Una presencia en Italia que no podemos limitar a los obispos españoles. Los viajes realizados por miembros del clero catedralicio, principalmente a Roma en asuntos tan notables como las Visitas *Ad Limina,* se constituyeron en una excelente fórmula de intercambio de obras de arte. Estas relaciones del alto clero con Italia solían ir estrechamente unidas al intenso circuito artístico de la Europa moderna. Su materialización estará en la importación de obras y artistas italianos, que junto a los españoles formados allí, dispondrán su arte al servicio de los templos catedralicios.

En la diócesis de Jaén, fueron sus catedrales, especialmente la de la capital, las que mayor número de piezas foráneas atesoraron. En realidad existieron otros importantes templos de la antigua diócesis que poseyeron notables colecciones de piezas italianas y también flamencas, de forma singular aquellos vinculados a determinados patronos de alta posición social. Algunos de estos personajes desarrollaron estancias o incluso ocuparon puestos políticos importantes en los virreinatos hispánicos. Entre los primeros, los Cobos que despliegan su patronato, entre otros espacios, en la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda y, entre los segundos, los condes de Santisteban en los templos de la villa de su señorío, en especial en Santa María

[2] DE LA TORRE FARFÁN, Fernando.: *Fiestas de Sevilla,* Sevilla, 1666, fols. 12v-13, cifr. en MORÁN TURINA, Miguel: "Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía Barroca", *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa,* Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, págs. 43-45. NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, JUAN: *Descripción panegýrica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso templo por el mes de octubre del año de 1660,* Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661, fol. 89.

del Collado[3]. Volviendo a la catedral de Jaén, muchos de los "objetos italianos" han llamado la atención a quienes se han acercado a su estudio, aunque de una forma desigual y por lo general poco acertada[4]. Ya las descripciones que sobre el templo nos hicieron Ponz o Madoz, subrayaban la existencia de una importante colección de pintura italiana, asociando como obras de esta procedencia a las de mayor calidad. En muchos casos no se diferenciaba lo verdaderamente realizado en Italia de aquellas piezas que seguían modelos italianos y se caía en errores que continuamente eran repetidos. Habrá que esperar a la historiografía actual para tener una visión más acertada de la realidad artística del templo mayor giennense[5].

La información de tipo documental procedente del análisis de las actas capitulares y de los inventarios de la catedral, así como el propio estudio de la obras, nos permiten mostrar un amplio corpus de piezas que suponen la plasmación de la influencia que lo italiano tuvo en la catedral de Jaén y en su diócesis durante la Edad Moderna.

Políticas de intercambio de obras de arte en la catedral de Jaén.

En la catedral de Jaén su singular organización jurídica, que prohibía la existencia de patronatos hereditarios como poseedores de las capillas, explica que a diferencia de lo que ocurría en la antigua catedral, las capillas de la nueva no eran propiedad nada más que del cabildo. Aunque sus miembros y determinados prelados las compraran, los derechos los heredaba la propia institución. Esto explica el que no hallemos a ninguno de los miembros de las familias de la aristocracia local decorando las capillas de la catedral a título privado y que sean obispos y prebendados

[3] Este último caso ha sido estudiado por: CEREZO SAN GIL, Gloria Marisol: *Atesoramiento artístico e Historia en la España Moderna: Los IX Condes de Santisteban del Puerto.* Jaén, 2006. También en otros templos donde se desarrolló el patronazgo encontramos obras italianas, de forma muy especial en las clausuras. La presencia de Angelo Nardi en la Concepción Francisca de Jaén (Las Bernardas); pintura italiana en los monasterios de las Mínimas y las Trinitarias de Andújar; las *Vírgenes de Trápani* de los carmelos, como el de Santa Teresa de la capital, o el *Niño Jesús del Coro* de las Trinitarias de Alcalá, entre otras piezas, ilustran esta realidad en un ámbito como el de las clausuras, con un patrimonio muy mermado por diversos avatares históricos.

[4] Aunque la realidad política era bien distinta, para no caer en una gravosa distinción, nos referimos a ella en el concepto actual de nación, aunque en determinados momentos se especifique de forma aclarativa.

[5] AA.VV.: *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término,* Jaén, Diputación de Jaén, 1985; DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz: *El retablo en Jaén (1580-1800),* Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 1986; «Capillas y retablos en la catedral de Jaén», *Elucidario* 3, marzo 2007, pp. 189-207; GALERA ANDREU, Pedro A.: *La catedral de Jaén,* León, Everest, 1983; y *La catedral de Jaén,* Madrid, Lunwerg, 2008.

los grandes promotores de la decoración del templo, junto a determinadas donaciones de particulares[6]. La principal fórmula de llegada de estas obras "foráneas" a la catedral será por vía de regalos o donaciones, la mayoría post-mortem, constituyendo los "expolios" o "pontificales". Esta política de donaciones será muy frecuente a lo largo de la historia de la catedral, quedando puntualmente legislada, sobre todo en el caso de los obispos. Con frecuencia se entregaban reliquias y objetos del ajuar de altar, siendo las primeras las más preciadas.

En cuanto a las obras importadas, solían ser de mediano y pequeño formato, realizadas con materiales nobles que subrayan su entidad. Se colocaban en espacios muy significativos del templo, por ejemplo en la sacristía y sala capitular. Muchas de ellas procedían del ajuar de eclesiásticos, en especial de sus oratorios particulares.

Los miembros del medio y alto clero urbano solían adquirirlas a través de las vías comerciales de la región y en sus estancias en Italia. Las continuas solicitudes y negocios en la corte papal, hacen que se instituya la figura del *procurador o agente en Roma* que en determinados momentos será un canónigo de la catedral. Éste velará con mayor celo por los intereses de la diócesis y de su cabildo.

Asuntos como la Refacción del Estado Eclesiástico, la Obra Nueva -la aplicación de las vacantes y demás exenciones fiscales derivadas a la construcción del nuevo templo-, así como las canonizaciones y la obtención de ritos para los nuevos santos y patronos, como San Eufrasio, obligarán a la presencia de estos agentes durante largos años en Roma. Otro asunto que les ocupará con gran vehemencia será el referente a la erección de Colegiata en Castellar por el entonces virrey de Nápoles el conde de Santisteban (1689). Las embajadas de canónigos giennenses a Roma se hacían también en cumplimiento de las *Visitas Ad Limina Apostolorum*. A lo largo de amplios periodos del siglo XVI se concentró un importante número de curiales giennenses en Roma[7].

[6] En la catedral vieja algunas capillas pertenecían a la alta nobleza, la mayor con los condes de Santisteban que durante siglos disputaron por la devolución de sus derechos; los condes de Priego sobre la de San Antón Abad, y también los condes de Villardompardo tuvieron su propia capilla. Estos últimos, especialmente ligados a la ciudad, intentaron ejercer su patronazgo sobre diversas instituciones, como la fundación de un monasterio de carmelitas descalzas en Jaén y otro de frailes carmelitas calzados en Villardompardo, que finalmente no se llevaron a ejecución. SERRANO ESTRELLA, Felipe: "Una presencia olvidada, los carmelitas calzados en Jaén", *Giennium,* 9, 2006, págs. 635-660.

[7] Junto con el que será obispo de Jaén, don Esteban Gabriel Merino, se encontraban Gutierre González Doncel, Pedro y Antonio Flores (tío y sobrino), Pedro de Monroy y Antonio Jurado. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: "Aportaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI", *B.I.E.G.,* 177, 2001, pág. 324.

Los enviados serán, por lo general, aquellos de mayor cultura, en sustitución del obispo en el caso de las *Visitas,* lo que se traduce nuevamente en un intercambio de presentes. A lo largo del XVII serán realizadas por los hermanos Domingo Pasano y Juan Bautista Casela, que conforman una importante colección artística entre la que sobresale un Tiziano, elegido por el cardenal Moscoso a la muerte del primero[8].

Los canónigos don Bernardo de Aguirre, don Servando Rojo de Soto y don Manuel de Escobar desarrollarán largas estancias en Roma, desempeñando el oficio de agentes del cabildo[9]. Es la figura del primero una de las más significativas, ya que fue un gran promotor artístico del templo[10]. Sus contactos con algunos de los artistas más importantes del momento, a los que encomendará la realización de las imágenes de los nuevos santos, y sus estancias en la corte, le acercarán a algunos de los circuitos comerciales del arte de su tiempo. Esto explica que fuera el encargado de vender en las almonedas de Madrid algunas de las piezas procedentes de pontificales de obispos como Andrade y Valderas. Como buen diplomático del cabildo, concederá gran importancia a los regalos con los que acompañaba sus empresas, entre los que destacaban piezas de plata y las afamadas *Verónicas*[11].

[8] Naturales del Viso del Marqués serán hombres de confianza del cardenal Moscoso y Sandoval. Don Domingo desarrollará una amplia estancia en Roma en un momento tan importante como el previo a la reactivación de las obras del templo mayor giennense. Tendrá que preparar el camino para la consecución de las rentas y disposiciones legales que durante más de siglo y medio contribuyeron a la construcción de la catedral. En Roma coincidió con el cardenal Moscoso entre 1630-1633. A su muerte, ambos hermanos, dejaron un rico legado a la catedral, entre el que destacaban piezas de plata y ornamentos litúrgicos Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ) *Actas Capitulares (AC),* 22 de septiembre de 1662. Asimismo instituyeron la conocida "Fiesta de la Renovación" y fundaron los "Esclavos del Santísimo", ambas en la catedral.

[9] En 1721, también se iba a Roma a por beneficios eclesiásticos, como lo hace el sobrino del canónigo don Bartolomé de Sanmartín, don Miguel Uribe Salazar, hijo del caballero veinticuatro y de la orden de Santiago don Agustín de Uribe Salazar. En 1740 Francisco de Castro, residente en la catedral de Baeza, informa de que su hermano Tomás de Castro desde Roma ha ganado del papa la canonjía que vacó por muerte de don Carlos de Ulloa. En 1752, también desde Roma, hacía lo propio Alfonso López de Guzmán, obteniendo la ración que vacó de don Francisco Navarro.

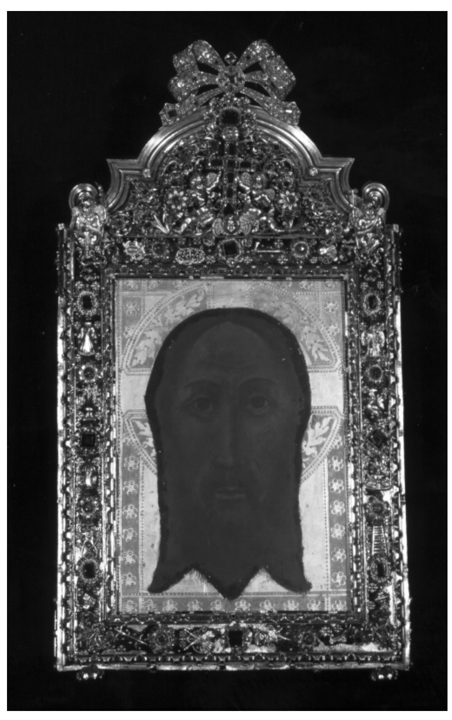
[10] Hombre de gran cultura y promotor de las artes será el encargado de la decoración de la capilla de San Pedro Pascual a la muerte del obispo Valderas. Él buscará pintor para el lienzo de San Fernando y mantendrá una fluida relación con los bordadores cordobeses a los que encomienda ternos para la catedral, en concreto con Gómez de los Ríos.

[11] Con la estancia de Aguirre en Roma en 1705 se pone en marcha la petición del rezo de San Eufrasio con rito doble, por lo menos en los territorios de España, a imitación de Granada que lo hacía a San Cecilio. También se encargará de pedir la misa propia para la Santa Verónica. Y en Roma asistirá al nombramiento en 1708, de un nuevo prelado, que a la sazón residía allí, don Benito de Omaña, sucesor del tan criticado Antonio Brizuela y Salamanca. El 14 de mayo de 1715, muere en Roma el canónigo don Bernardo Iñiguez de Aguirre, dejando todos sus bienes a la catedral de Jaén.

Aunque esta política no se limitó a la exportación de presentes, ya que la catedral obsequió a los miembros del patriciado urbano y a notables visitantes con regalos traídos de Flandes e Italia. Para ellos se reservaron las piezas cargadas no sólo de considerable calidad, sino también de un cierto exotismo. Así ocurría con la plata y ricas telas de traídas de Génova y Venecia y las "láminas de Roma" que se regalaban en las más extraordinarias ocasiones, como en la justa poética celebrada con motivo de las fiestas de consagración del templo[12].

Piezas italianas en la catedral.

Como ya hemos comentado, la política de regalos destinados a la catedral fue muy frecuente y estaba regulada en el caso de los obispos, cuando a su muerte se elegían las piezas del pontifical. En cuanto a los presentes traídos de fuera, parece arrancar de muy antiguo y siempre de la mano de personajes ilustres. Desde los primeros momentos de la creación de la diócesis los obispos giennenses recibirán una excelente consideración, sobre todo por la difícil situación en la que desarrollaban su gobierno. El carácter fronterizo de la diócesis, la convierte en un punto vulnerable, sometida con relativa frecuencia a las razzias musulmanas. El valor demostrado por el entonces obispo, don Nicolás de Biedma, y el apoyo al papa, se plasmarán en el regalo que Clemente VII (1378-1394) hace al prelado de Jaén, la Santa Faz, a modo de paladión para la ciudad.



1. Santo Rostro. Catedral de Jaén. Capilla Mayor. Catedral de Jaén.

[12] NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan: *Descripción panegýrica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso templo por el mes de octubre del año de 1660,* Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661, fols. 387-388.

En el reciente Congreso sobre el *350 Aniversario de la consagración de la Catedral*, el P. Heinrich Pfeiffer apoya esta teoría y defiende que la ejecución de la pintura se realiza en el momento en el que Simone Martini (Siena 1284- Aviñón 1344) había sido llamado a Aviñón con Benedicto XII (1334-1342). Unos años más tarde, Clemente VII la regala a don Nicolás de Biedma[13].

En la primera mitad del XV, de la mano del obispo don Gonzalo de Zúñiga (1423-1456), se incorpora a la catedral una imagen que gozará de una gran veneración, la Virgen de Gracia. El último de los prelados guerreros desarrolló una campaña por tierras italianas, donde se ha apuntado que pudo adquirir la sarga con la imagen de la Virgen con el Niño que le acompañaba en sus incursiones contra el Reino de Granada. El estandarte se fijaría en un bastidor y presidiría una capilla de la catedral. Éste sigue los caracteres propios de la última pintura gótica que se abre al Renacimiento, tan propios de la escuela de Siena. Primitivamente se hallaba sobre un fondo rojo cinabrio que se transformará en dorado a finales del XV o principios del XVI, ocultando los caracteres góticos de la obra y los escudos del prelado. Participa de un gusto italiano, que en realidad estaba muy extendido por toda Europa, lo que hace muy difícil precisar el lugar de procedencia de la obra[14].

[13] El Santo Rostro será la razón de ser de la catedral, que se convierte en su relicario pétreo. De ahí que el cabildo utilice reproducciones de tan preciada reliquia como valioso y simbólico regalo para ilustres personajes. En determinados momentos se encargarán copias de la Santa Faz que se llevarán a plancha constituyendo las llamadas *Verónicas*, con las que serán obsequiadas altas dignidades como reyes, nuncios, primados y que incluso cruzarán fronteras para llegar a la propia Roma, junto a piezas de plata del ajuar de la sacristía para los bienhechores de la catedral, en concreto salvillas y fuentes. "Que se entregue una salvilla de filigrana al Sr. Tesorero para Roma" "Este día los dichos SS. Deán y Cabildo acordaron que el Secretario entregue al Sr. D. Servando Rojo de Soto, Tesorero y Canónigo de esta Santa Yglesia, una salvilla de filigrana de plata con sobre puestos de plata sobredorada a partes, que está empeñada en la Sala Capitular con dos jarros en tres mill reales que debe la fábrica, la qual lleve a Roma por si se ofrece hacer algún regalo para facilitar más la pretensión de las vacantes para dicha fábrica, consultándolo con su Illma. y viniendo en ello y así lo mandaron asentar". (Servando Rojo luego contesta de su llegada a Génova y desde allí a Roma). AHDJ., *AC.*, 24 de mayo de 1694. Por lo general eran aquellos canónigos de mayor cultura artística los encargados de buscar a los pintores que sacaran copias del Santo Rostro para después llevarlas a las planchas de grabado. En las décadas finales del seiscientos será el canónigo don Bernardo de Aguirre el que lleve consigo a Roma una importante cantidad de *Verónicas* con las que agasajar a quines favorecían los intereses de la catedral, dadas las difíciles circunstancias vividas por la Fábrica. En 1695 se daba comisión a don Bernardo de Aguirre "para que dispusiese se pinten en vidrio o lienzo quatro o seis verónicas y se compren hasta otras seis docenas para regalar al Sr. Nuncio y otras personas que intervienen en la pretensión del informe del Sr. Nuncio por las vacantes de la Fábrica". AHDJ., *AC.*, 29 de marzo de 1695. En el siglo XVIII, será don Ambrosio de Gámez el encargado de estas obras.

[14] CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: "Jaén caballeresco. Dos gloriosas reliquias del siglo XV", *Don Lope de Sosa,* Año III, N. 30, 1915, págs. 179-180. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor: "Virgen de Gracia", *Puer natus est nobis. Nacimiento e infancia de Cristo en el arte,* Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2010, págs. 52-53.



2. Detalle del Misal del Cardenal Merino. Archivo Histórico Diocesano. Catedral de Jaén.

En el siglo XVI se acentúa esta referencia a los modelos italianos como bien ilustra la arquitectura del templo, aunque en las artes plásticas "lo norteño" goce de una gran difusión. La presencia continua en Italia de prelados como el giennense don Esteban Gabriel Merino (1523-1535), don Francisco de Mendoza (1538-1543), don Pedro Pacheco Ladrón de Guevara (1545-1554), entre otros, contribuirá a la consolidación del clasicismo[15]. Merino pasó gran parte de su vida en Italia, donde desempeñó cargos como arzobispo de Bari (1513) y administrador del arzobispado de Gaeta y del obispado de Bovino. Al servicio de Carlos V desarrolló importantes misiones diplomáticas, constituyéndose en uno de sus hombres de máxima confianza por lo que estará presente en su coronación en Bolonia en 1530. Estas razones explican la existencia de diversas obras italianas en el pontifical del prelado, algunas de tanta calidad como el *Misal* elegido por el cabildo. La realización del mismo se debe a uno de los miniaturistas más afamados de la Italia del momento, Matteo da Milano, que ilumina esta selección de misas, que debió celebrar habitualmente este prelado renacentista, pues no se trata de un misal plenario[16].

[15] Un estudio más detallado sobre estos prelados del siglo XVI y sus empresas europeas: MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: "Aportaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI", *B.I.E.G.,* 177, 2001, págs. 285-423.

[16] Don Esteban Gabriel Merino murió en Roma en julio de 1535, siendo enterrado en Santiago de los Españoles. Como obispo de Jaén se convertirá en promotor de la reactivación de las obras de la catedral, obteniendo el Breve *Salvatoris Domini.* Aunque la puesta en marcha de las mismas no tendrá lugar hasta unos años más tarde, en tiempos de otro de los cardenales obispos de la diócesis

Uno de los grandes mecenas y promotores artísticos del seiscientos será el cardenal don Baltasar Moscoso y Sandoval (1619-1646). Entre 1630-33 participará en la misión diplomática con la que se pretendía hacer partícipe al papa en los intereses de la corona de España en la *Guerra de los Treinta Años*. Pese a no ser muy extensa y no revertir los resultados previstos (en cuanto a los deseos de Felipe IV), Moscoso la desarrollará con una gran intensidad que se traduce en una viva actividad artística a la par que devocional y política. De este modo destaca el apoyo prestado por el cardenal a Bernardo de Toro en cuanto a la realización del lienzo del *Triunfo de la Inmaculada Concepción* para la capilla de la Concepción de la iglesia de Santiago de los Españoles, encargado a Louis Cousin, *Primo Gentile,* una realidad que pudo ir más allá de un simple apoyo económico como se ha planteado, ya que su devoción a la Inmaculada fue una de sus grandes preocupaciones[17]. Sus visitas a Milán, donde venerará la tumba del cardenal Borromeo, al que admiraba, así como a diferentes espacios franciscanos como Loreto y Asís, junto a Roma, se plasmarán en un fuerte gusto artístico que se materializa en la compra de obras de arte. Tenemos noticia de la adquisición en Roma de un lienzo de San Francisco, que llegará a la catedral no por donación del prelado, sino a través de unos particulares en el siglo XVIII[18]. Junto a las muchas piezas que regaló a la catedral, como el relicario de Santa Ponteciana y la custodia que se conserva en la Exposición Permanente, existía una obra muy evocadora de procedencia foránea como era un cobre de la *Adoración de los Reyes*[19].

don Pedro Pacheco (1545-1554). Como ocurre en otras muchas sedes episcopales, los pontificales de los prelados se convierten en una de las fórmulas más interesantes de incorporación de nuevas obras a la catedral, y más aún cuando estos prelados tenían entre ellas piezas de gran valor o traídas de Italia. Aunque esto no solo ocurría entre los prelados, porque algunos miembros del cabildo también participaron de esta política. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: "Nacimiento. Misal del Cardenal Esteban Gabriel Merino", *Puer natus est nobis. Nacimiento e infancia de Cristo en el arte,* Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2010, págs. 28-29.

17 CACHO, Marta: "Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)", *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII,* Madrid, 2003, p. 419.

18 Entre las piezas destaca un lienzo de San Francisco, que llega a la catedral de la mano de don Tomás de Vera y de doña Manuela de Mata, fundadores de una capellanía en la Virgen de la Antigua y grandes devotos de esta imagen, que donan la pintura a la catedral en 1698. AHDJ., *AC.*, 24 de octubre de 1698 "Pedimos y suplicamos a los SS. Deán y Cabildo de dicha Sta. Yglesia y para su fábrica reciban una pintura de San Francisco con su marco dorado de dos varas y media de largo y dos de ancho por aver sido alhaja del Eminentísimo Sr. Cardenal Sandoval que trujo de Roma y pedimos y suplicamos a dichos SS. la manden poner en dicha Yglesia a donde fueren servidos y que se entregue luego que muriere el primero de nosotros".

19 Se encontraba entre las alhajas de la Virgen de la Antigua "Una lámina de latón dorado sobrecalados de plata con diez piedras moradas/ s/f.r. la Adoración de los Santos Reyes que fue del Eminentísimo Sr. D. Baltasar de Moscoso", "Alaxas de oro, plata y seda de Ntra. Sra. de la Antigua". AHDJ., *Inventarios,* leg. 456, Año 1772.

Es en tiempos de su sucesor, el arzobispo-obispo don Fernando de Andrade y Castro (1648-1664), cuando situamos la llegada del *Medallón de la Creación de Eva* a la catedral de Jaén. Su condición de arzobispo de Palermo y el extenso número de bienes de su pontifical entregados al templo, podrían justificar la presencia no solo de ricos textiles y excelentes objetos de plata, sino también de la citada pieza realizada en coral rojo sobre bronce dorado, con incrustaciones de carey[20]. Este tipo de obras solían utilizarse como imagen de cabecera de cama o *capezzale,* con una gran difusión en la Italia del seiscientos[21]. La gran fama que alcanzaron los talleres de platería de la ciudad de Palermo y los trabajos del coral en Trápani, con una intensa actividad hasta el siglo XIX, nos permiten situar esta *Creación de Eva* en la Sicilia del segundo cuarto del siglo XVII.



3. Cabecera de la Creación de Eva. Exposición Permanente. Catedral de Jaén.

Trabajos de este tipo, ejecutados con la técnica del "retroincastro", existen en otras catedrales y monasterios españoles, en especial aquellos vinculados con miembros de la corte. Así ocurre con el *capezzale* de *San Cristóbal* en la catedral

[20] Entre este tipo de piezas existe un alto número de iconografía mariana, en concreto inmaculista, algunas de tanta calidad como la *Gran placa con la Inmaculada* de la Banca Popolare de Novara (Italia) en *Rosso Corallo. Arti preziose della Sicilia barrocca.* Torino, 2008. La pieza de la catedral de Jaén llamó la atención de Pinero Jiménez y Martínez Romero en 1954, que la describieron como "La Virgen de Coral", confundiendo su iconografía con la Coronación de María, eso sí destacando como "La Virgen aparece casi desnuda" PINERO JIMÉNEZ, Francisco y MARTÍNEZ ROMERO, José: *La catedral de Jaén (apunte histórico-artístico),* Jaén, 1954, págs. 136-137. La pieza es analizada con más detalle por Pedro Galera Andreu en el *Catálogo de Obras Maestras de la Catedral de Jaén,* (en prensa).

[21] Sobre este tipo de obras en coral: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería,* Madrid, 1982, págs. 153-154; y del mismo autor: *Platería europea en España (1300-1700),* Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, págs. 272-279, presentando ejemplos de Santiago de Compostela (San Cristóbal); Museo Arqueológico Nacional (Asunción y Coronación de la Virgen) muy cercano al de Jaén; Colección particular de Barcelona (Asunción) y del Museo de Artes Decorativas de Madrid (La Inmaculada entre San Antonio y San Francisco). Ver también: DANEU, Antonio: *L'arte trapanese del corillo,* Milán, 1964; AA.VV.: *Coralli. Talismán sacri e profani,* Palermo, 1986; ABBATE, L.: *L'arte del corillo in Sicilia, cat. Exp.,* Palermo, 1986; ASCIONE, G. C.: *Storia del corillo a Napoli dal XVI al XIX secolo,* Nápoles, 1991; AA.VV.: *Rosso Corallo. Arti della Sicilia Barocca.* Torino, 2008. DI NATALE, Maria Concetta: "L'Arte del corallo tra Trapani e la Spagna", *Estudios de Platería: San Eloy 2010,* Murcia, 2010, págs. 269-290 –*Il trionfo del corallo,* Fondazione Whitaker.

de Santiago de Compostela, regalo de don Juan de Austria; y el del *Calvario* de las Descalzas Reales de Madrid[22]. Tampoco podemos olvidar el *cáliz* regalado por el cardenal Palafox y Cardona a las carmelitas de Sevilla[23] o la *arqueta del Jueves Santo* entregada por el que fuera virrey de Nápoles, Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban del Puerto, al monasterio de clarisas de *La Mare de Deú del miracle,* en Concentaina (Valencia)[24].

La manufactura siciliana del coral gozó de en una gran fama en la España de la Edad Moderna. Asimismo, junto a las obras realizadas con este material, combinado con bronce, plata, etc. destacan también los dijes y joyas de coral que adornaban con un carácter de amuleto a muchos personajes, y también a imágenes de gran devoción como la Virgen de la Antigua, patrona de la catedral giennense[25].

Otro de los materiales más exóticos y también con amplias connotaciones simbólicas, fue el marfil, cuyos trabajos se traían principalmente de dos focos: el filipino y el europeo, estos últimos con una mayor calidad por lo general. En el caso de la catedral de Jaén, la documentación consultada no nos indica el lugar de procedencia de las piezas. En la actualidad son pocas las obras de eboraria conservadas, entre ellas destaca un *San José con el Niño* y un *Crucificado*, ambos hispano-filipinos del siglo XVII[26].

La catedral poseyó varios Crucificados de marfil que gozaron de gran consideración, normalmente dispuestos en la sala capitular, sacristía y capilla mayor.

---

[22] Sobre el San Cristóbal: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería europea en España (1300-1700),* Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, págs. 272-274; *El Calvario* de las Descalzas Reales en: BELDA NAVARRO, Cristóbal (coord.): *Moradas de grandeza. La ciudad conventual española,* Murcia, Fundación Cajamurcia, 2010, pág. 131. Quizás de este tipo fuera a imagen de la Virgen regalada por el duque de Montalto, virrey de Sicilia a Felipe IV en 1636, "imagen de de la Asunción de Nuestra Señora, de coral, grande, con todos los misterios del Rosario hechos de coral, y una orden de coral muy galana, toda guarnecida de oro y plata, de valor de 1200 ducados en Italia, que acá todo, por ser estas cosas tan extraordinarias, tienen mucho más valor" "Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía en los años de 1634 y 1648", en *Memorial Histórico Español,* Madrid, 1861, vol. XIII, pág. 397. Cifr. en: GARCÍA CUETO, David: "Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII", *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII,* Madrid, 2009, págs. 295 y 317.

[23] GARCÍA LEÓN, Gerardo: "Cáliz", *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa,* Sevilla, 2007, Consejería de Cultura, págs. 330-331.

[24] CEREZO SAN GIL, Gloria Marisol: *Atesoramiento artístico e Historia en la España Moderna: Los IX Condes de Santisteban del Puerto.* Jaén, 2006, págs. 172-177.

[25] "Alaxas de oro, plata y seda de Ntra. Sra. de la Antigua". AHDJ., *Inventarios,* leg. 456, Año 1772.

[26] ESTELLA MARCOS, Margarita M.: *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales,* Madrid ,CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1984, *Crucificado* (Vol. II), p. 168 y *San José* (Vol. II) p. 301.

Uno de ellos, custodiado en el primero de estos espacios, fue vendido en 1740 por veinte pesos al canónigo don Gabriel Corchón[27]. Entre el legado entregado a la catedral por el arcediano de Jaén, don Rodrigo Romero Marín, con muchas piezas procedentes de su oratorio, sobre todo de platería, destaca un Crucificado de marfil con cantoneras de plata[28]. Asimismo, por el inventario de 1772, tenemos noticia de un Crucificado de marfil de similares características que presidía el retablo de la Sacristía Mayor[29]. Seguramente, uno de ellos es el actualmente conservado en la Exposición Permanente. También existía una Virgen de marfil, que gozó de notable devoción, y que en 1773[30] se regaló al canónigo lectoral don Esteban Lorenzo de Mendoza que sería nombrado abad de Alcalá la Real.

Pero también existieron varios Crucificados de bronce, muchos de ellos dispuestos en los altares de las capillas[31]. Entre los más ricos, destaca el regalado por el racionero don Marcelo de la Peña en 1637. Se trata de una obra de gran calidad, dispuesto sobre una peana de ébano y bronce que actúa a modo de relicario decorada con pinturas sobre cobre con escenas de la pasión de Cristo: Oración en el Huerto, la Flagelación, Ecce Homo y Camino del Calvario y Llanto sobre Cristo muerto. La pieza ha sido considerada como producción española, aunque recientemente se ha puesto en relación con los realizados por los hermanos Leoni para El Escorial[32]. Consideramos que se puede tratar de una obra italiana, por su cercanía con los Crucificados traídos por el entonces virrey de Nápoles don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos (1610-1616), entregados al monasterio de clarisas fundado por él en Monforte de Lemos. Entre la magnífica colección de relicarios donados a

---

[27] AHDJ., *AC.*, 5 de febrero de 1740

[28] AHDJ., *AC.*, 21 de julio de 1778 "Se hace presente nómina de las alhajas donadas por el Sr. don Francisco Romero y Marín Arcediano que fue de Jaén para la capilla y altar del Santo Rostro". La donación en realidad se hizo en primer lugar para su sobrino, don Ignacio Ximénez de Arrútave, prebendado en la catedral de Córdoba y Secretario del Secreto del Tribunal de la Inquisición, para que los disfrutara durante su vida y después los destinara a la capilla mayor de la catedral de Jaén. Finalmente, don Ignacio no hizo uso de ellos, y los envió directamente al deán de Jaén. "Nómina de las alhajas de plata y ornamentos existentes en el oratorio de don Francisco Romero y Marín" AHDJ., *Inventarios,* leg. 456, Año 1772.

[29] AHDJ., *Inventarios,* leg. 456, Año 1772.

[30] AHDJ., *Inventarios,* leg. 456, Año 1772.

[31] AHDJ., *Inventarios,* leg. 456, Año 1772.

[32] AHDJ., *AC.*, 3 de mayo de 1637, cifr. en: PINERO JIMÉNEZ, Francisco y MARTÍNEZ ROMERO, José: *La catedral de Jaén (apunte histórico-artístico),* Jaén, 1954, pág. 133-134; MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *La catedral de Jaén. La Exposición Permanente de arte sacro.* Diario Jaén, T. V. págs. 44-45. Es el Dr. Domínguez Cubero quien aporta esta vinculación con la corte: DOMÍNGUEZ CUBERO, José: *La escultura del Crucificado en el Reino de Jaén (S. XIII-S. XIX),* Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, págs. 316-318. AHDJ., *AC.*, 3 de mayo de 1637



4. Crucificado-relicario. Exposición Permanente. Catedral de Jaén.

este cenobio, destacan un Calvario sobre peana-relicario y un Crucificado sobre marco-relicario en ébano, ambas imágenes de Cristo y la estructura del primero son muy cercanas a la de Jaén[33]. De igual modo, existen paralelos con la figura de Cristo en la *Flagelación* atribuida a Alessandro Algardi (1630-1640) de la capilla de María Santísima de la Aurora en Lucena[34]. Sus fechas coinciden con las de la realización de la pieza de Jaén. A través de los inventarios del siglo XVIII, podemos identificarlo con el *Crucificado* existente en el altar mayor, lo que da prueba de la valía y consideración recibidas, sin olvidar las preciadas reliquias que custodia[35].

La presencia de obras italianas en las colecciones particulares de los miembros del cabildo era un hecho, pues las donaciones a la catedral se repetirán en fechas posteriores. Así ocurrirá entre 1709-11 cuando, el entonces arcediano de Jaén, don Juan Albano de Ayllón entregue dos Niños Jesús de Nápoles, uno en cera y el otro en madera para el remozado retablo de la sacristía mayor. Con la inserción de la Virgen de Belén se le añadía un nuevo significado iconográfico, junto al tradicional de principal relicario de la catedral[36].

[33] SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela: "Plateros que trabajaron para el VII Conde de Lemos durante su Virreinato en Nápoles (1610-1616)", *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII,* Madrid, 2009, págs. 195-213, figs. 4 y 8.

[34] MORÓN DE CASTRO, María Fernanda: "La Flagelación", *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa,* Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, págs. 280-281.

[35] "Una Cruz para el altar mayor con cantoneras y figurones de bronce", AHDJ., *Inventarios,* leg. 456, Año 1772. En la actualidad ha perdido las figuras laterales que acompañaban al Crucificado.

[36] AHDJ., *AC.*, 30 de agosto de 1709 y 1 de septiembre de 1711; SERRANO ESTRELLA, Felipe: "Niños Jesús Napolitanos", *Puer natus est nobis. Nacimiento e infancia de Cristo en el arte,* Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2010, págs. 66-67. Las obras se pueden situar en las primeras décadas del XVII, uno de ellos (despierto) está realizado en madera, mostrando un fuerte romanismo, mientras que el dormido es de cera. El inventario de 1719 nos dice que los dos son obras de talla, y que "el uno tiene el pie derecho quebrado". AHDJ., *Inventarios,* leg. 454, Año 1719, fol. 10v.

No serán las únicas imágenes napolitanas del Niño presentes en la sacristía. En la segunda mitad del siglo se incorporan dos, en urnas de ébano y ormolú. En algún momento se pensó que éstas procedían de algún convento desamortizado, pero su incursión en el inventario de 1772, las ubica como obras de la catedral, realizadas en Nápoles[37].



5. Asunción de la Virgen. E. Graziani. Exposición Permanente. Catedral de Jaén.

Desconocemos la vía de llegada de las obras del boloñés Ercole Graziani, estudiadas por el Dr. Urrea, seguramente se trate de algunas de esas "láminas" que entraban en la catedral vía testamentaría. Graziani (1688-1765), pintor boloñés, estudió con Ludovico Mattioli y Donato Creti. Éste último lo anima a seguir los modelos de Carracci y Reni, plasmados en estas obras. En la *Resurrección* se plasma la tradición de Reni y de Creti dentro de su línea conservador. En la *Asunción* de la Virgen la influencia de Carracci es evidente así como la de Crespi[38]. Ambas parecen bocetos para una obra mayor.

También es una incógnita la entrada en la catedral de la *Adoración de los Pastores* de Miguel Ángel Corbi (1716). Es en el reverso del lienzo donde aparecen estos datos de autoría y cronología, así como el que pudo ser su lugar de procedencia, la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Roma[39].

En este período se puede enmarcar la llegada del escaparate o *teatrini* de figuras de cera, que siguiendo la moda que trajera a España don Juan de Revenga, nos muestra la *Sagrada Familia* con Santa Ana, San Joaquín y la Santísima Trinidad. Su ejecución se puede situar en los talleres del centro y sur de Italia, tan difundida en España por Hermenegildo Silici, Juan Bautista Salerni y Caterina de Julianis, entre otros[40]. Junto a esta magnífica representación de la Sagrada Familia, existe un segun-

[37] AHDJ., *Inventarios,* leg. 456, Año 1772.

[38] URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La pintura italiana del siglo XVIII en España,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977, págs. 412-413.

[39] "Michael Angelus Corbi pingebat Rome prope/ proge Sn. Antonio Lusitanorum 1716"

[40] obre el trabajo de las figuras de cera en España: URREA, Jesús: "Apuntes para el estudio de la escultura en cera

do escaparate dedicado a un tema pasionista, en concreto *Cristo camino del Calvario* que se guardaba en una caja similar a la del primero, y que también se custodiaba en la sacristía mayor.

El siglo se cierra con uno de los capítulos más brillantes de la promoción artística catedralicia, el referente al episcopado de don Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793). La mirada al clasicismo italiano se hace más intensa que nunca y se potencia cuando el obispo don Agustín Rubín de Ceballos es nombrado Inquisidor General y marcha a Madrid. En este momento sus labores de mecenazgo sobre la catedral se intensifican, auspiciando la ejecución de una serie de obras por parte de algunos de los miembros más destacados de la Academia de San Fernando.

Desde Madrid, Rubín de Ceballos, dispone el envío de trazas para la remodelación del altar mayor y consigue el mármol de Carrara necesario para su ejecución. Los bloques de mármol llegaron al puerto de Murcia y de allí pasaron al de Málaga para ser conducidos a Jaén, donde serían trabajados por Felipe Atichatti, Juan de Adán y Alfonso Bergaz, bajo la dirección de don Pedro Arnal. El encargo era hacer de las dos piedras más pequeñas los ángeles, mientras de los grandes sacar las imágenes San Fernando, Santa Catalina, San Agustín y Santa Mónica, que irían junto al tabernáculo en el altar mayor, y que finalmente no se llegaron a ejecutar, empleando este mármol en el trascoro, donde se ejecutarán dos bellísimas imágenes de Santa Catalina y Santa Bárbara, además del medallón de la mesa de altar.

Los diseños fueron encargados por el propio Rubín a arquitectos y artistas de la Academia, pues no se fiaba demasiado de los arquitectos locales, en concreto de Manuel López, al que tampoco veía demasiado apropiado la Academia. Para el altar mayor, el propio prelado subraya el interés por la introducción no sólo de los mármoles de calidad sino por las piedras duras y bronces a la manera italiana.

> "deseaba S.E. como el Cabildo, la posible brevedad en todo y por lo que hacía a la obra del tabernáculo nada se omitía por todas las manos de los que se ocupan en ella; pues visitaba S.E. personalmente y por sus familiares los talleres y aunque las obras de mármoles y bronces son por sus naturalezas tardas y penosas si han de salir acabadas a toda perfección, y para que pueda estar el

en España", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid,* 1979, págs. 485-495, donde hace mención a esta obra de la catedral de Jaén, pág. 494. ESTELLA MARCOS, Margarita: "Obras maestras del arte de la cera en España", *Goya,* 237, 1993, págs. 149-160. y "Pequeña escultura en cera: nuevas noticias sobre obras de Francisco Pieri y Caterina de Julianis en España", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción,* n. 44, 2009, págs. 75-85.

magnífico tabernáculo colocado en su sitio en el abril o mayo futuro, era muy preciso que aquí se haga a toda diligencia lo que disponga don Manuel Rodríguez a cerca del altar y baza ...”[41].

También Ceballos regalará otras piezas como un magnífico San Eufrasio de plata, realizado con una cubertería del obispo, una cruz de cristal de roca con remates y cadena de oro de la China, en una caja forrada en tafilete carmesí “que le había dirigido S. E. con el destino a la efigie de San Eufrasio lo que visto por dichos Sres. acordaron que dicha alhaja se anote en el inventario de la Sacristía...”

En cambio no es italiana una de las piezas más significativas de las regaladas por Rubín a la catedral, el *Relicario de Santa Cecilia*. Una de las obras de mayor calidad como ya el propio prelado indicara en el momento de su donación:

“un primoroso altar portátil con muchas reliquias y pedrería de diamantes, esmeraldas, rubíes y otras piedras preciosas, todo embutido en plata, ébano y marfil, la qual preciosa alhaja se conducirá en el primer viaje del corsario Paredes asistido de otros dos hombres de satisfacción y siendo tan continuos y primorosos estos rasgos de liberalidad y amor de S.E. para con su Yglesia Catedral no encuentra el Cabildo expresión suficientes de agradecimiento con que corresponder...”[42].

La historiografía la ha situado como un mueble de procedencia italiana del siglo XVIII, sin especificar su lugar de origen. En realidad se trata de una pieza creada en Augsburgo, como indican las marcas que posee, en concreto la piña con serie de puntos 1-2-3-2, una de las variantes utilizadas según Seling entre 1615-1620[43]. Como vemos, tanto la cronología como el lugar de procedencia de la obra no se corresponden con lo tradicionalmente defendido, aunque sí es cierto que existen elementos de filiación italiana, que se pueden explicar en las intensas relaciones que existieron en cuanto a las artes suntuarias entre ambos focos de producción[44].

---

[41] AHDJ., *AC.*, 19 de julio de 1791.

[42] AHDJ., *AC.*, 19 de julio de 1791.

[43] SELING, Helmut: *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede* 1529-1868, Múnich, 1980.

[44] Fue Estella Marcos quien planteó la mayor antigüedad de la obra con respecto al momento de la donación, quizás “renovada” en tiempos de Rubín de Ceballos y es también quien, en relación a otras piezas, destaca la influencia de los modelos italianos en los trabajos de eboraria y mobiliario ESTELLA MARCOS, Margarita M.: *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales,* Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1984, pág. 88. Sobre el relicario de Santa Cecilia: CAZABÁN, Alfredo: “Riquezas”, *Don Lope de Sosa,* 1915, pág. 371; *Exposición Iberoamericana de Sevilla,* 1929; *Exposición de Orfebrería de Madrid,* 1941; CHAMOSO LAMAS, *Servicio de recuperación”*, 1943, p. 272, PINERO JIMÉNEZ, Francisco y MARTÍNEZ ROMERO, José: *La catedral de Jaén (apunte histórico-artístico),* Jaén, 1954, págs. 138-139. GALERA ANDREU, Pedro A.: *La catedral de Jaén,* León, 1983, págs. 57-59; AAVV.: *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término,* Jaén, Diputación de Jaén, 1985, pág. 123; MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: “Relicario de Santa Cecilia”, *La Luz de las Imágenes. La Faz de la Eternidad,* Cat. Exp. Alicante, Valencia, *Generalitat Valenciana,* 2006; HERNÁNDEZ NÚÑEZ,



6. Relicario de Santa Cecilia. Exposición Permanente. Catedral de Jaén.

Lugares para las valiosas preseas del templo.

En el caso de la catedral, gran parte de las obras extranjeras se custodiaban como verdaderos tesoros en la sacristía mayor y en la sala capitular, junto a la preciada colección de reliquias, lo que incrementaba el valor simbólico del espacio, así como otros del templo, por ejemplo la capilla del Santo Rostro y altar mayor. Los ámbitos vandelvirianos de la catedral se mostraban como auténticas cámaras de maravillas en las que obras italianas, flamencas, filipinas, etc. se repartían por sus retablos y por las urnas dispuestas sobre las cajoneras. Cuando se recibía alguna donación de gran valor, normalmente de objetos de plata y oro, se guardaba en la sacristía mayor o en los archivos-armarios del ante-capítulo. Su incorporación al templo se anotaba en el libro de Inventario, lo que nos indica el alto concepto que se tenía tanto del continente como del contenido.

De forma especial ocurrió con una pieza valiosa que sobrepasaba las medidas de los objetos que solían regalar a la catedral, nos referimos al ya citado *Relicario de Santa Cecilia*, entregado por el obispo don Agustín Rubín de Ceballos. Por su alta

Juan Carlos: "Relicario de Santa Cecilia", *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa,* Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, págs. 222-223. La pieza es analizada con más detalle por Néstor Prieto Jiménez en el *Catálogo de Obras Maestras de la Catedral de Jaén,* donde se confirma la auténtica procedencia de la obra (en prensa).

valía se ordena disponer "en el sitio más decente y seguro, poniéndose entre las alhajas del Inventario desta Santa Yglesia junto con todas las demás que ha donado…".

Un gusto por lo extranjero que se subrayaba en la sacristía con la presencia de un *Apostolado* (Ponz lo sitúa como copia del realizado por Rafael en *San Pablo alle tre fontane* de Roma) y los lienzos de los *Evangelistas* y la *Magdalena penitente* de marcado acento italiano. Mientras que en la sala capitular, el espacio más bramantesco del templo, era la obra de Machuca la que plasmaba el gusto vigente a mediados del XVI[45].

A través de los inventarios del siglo XVIII podemos apreciar como se subraya la idea de hacer de estos espacios reservados al cabildo un magnífico tesoro, en el que las obras europeas contaban con un importante peso. En el de 1719 se hace especial incidencia en el nuevo sentido que había adquirido el retablo de la sacristía, con la incorporación de la Virgen de Belén y los dos Niños traídos de Nápoles, donados por don Juan de Albano y Ayllón. Estos aparecían junto a las preciadas reliquias custodiadas en sus bustos y en ricas cajas[46].

En el inventario de 1772 se aprecia el enriquecimiento de este espacio, al que se incorporan un *Cristo de marfil*, dos nuevos *Niños de Nápoles* en urnas de ébano y plata, una *Verónica de filigrana*, los espejos que donara don Antonio de Mercado, los escaparates con la *Sagrada Familia* y *Cristo camino del Calvario*, así como una amplia colección de objetos de plata, muchos de ellos procedentes de Córdoba, realizados por Damián de Castro, y los de maestros locales como los Guzmán, etc.

> "Primeramente un altar en la Sacristía Mayor de dicha Santa Yglesia con un tabernáculo de madera tallada y una imagen de Nra. Sra. de Belén con cristal, un santo Christo de marfil con cantoneras de plata, dos urnas grandes de ébano con dos niños de Nápoles y cantoneras de metal, otras más pequeñas con varias reliquias, un relicario sobredorado con una canilla de Santa Potenciana, una Verónica de filigrana, espejos grandes y una lámpara de plata delante dicho altar.

---

[45] "Refresqué la memoria del bellísimo Apostolado de Rafael Urbino, que hay en la Iglesia de San Pablo, llamado Alle tre fontane, extramuros de Roma, con las copias que hay en esta sacristía de Jaén sobre los arcos que he dicho alrededor de ella. Estos hallazgos me gustan tanto o más que si fueran de cuadros originales de otros autores, particularmente si las copias están hechas razonablemente". PONZ, Antonio: *Viage de España,* Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, tomo XVI, págs. 184-185.

[46] Entre los primeros destacaban los regalados por el deán don José de Rivas -con los huesos de Pirino- y por el cardenal don Baltasar Moscoso y Sandoval -de Santa Potenciana-, así como el del Conde de Villardompardo. Entre las cajas estaba la conocida "arqueta mudéjar" que se muestra en la Exposición Permanente. No podemos olvidar piezas de plata como los "ramilleteros" o floreros de plata con flores en el mismo material, entregados por don Íñigo Manuel. AHDJ., *Inventarios*, leg. 454, año 1719, fols. 9-13v.

[En el margen hace otro añadido, tras haber hablado de las urnas de los Niños de Nápoles]: "otras dos al parecer de caoba con cantoneras y algunas estatuas de bronce dorado por de fuera y en la una se representa entre cristales la Virgen con el Niño, San Joseph y otras figuras de cera y en la otra el Señor Caído con la Cruz"[47].

Además el carácter de *tesoro* de estos espacios se acentuaba con una importante colección de libros corales abiertos, esculturas de pequeño formato, como Niños Jesús en fanales italianos y pinturas. Entre estas últimas situamos los cobres de tradición flamenca, algunos de los cuales aún se conservan en la catedral, así las realizadas sobre ágatas, otra fórmula de gran fuerza en Italia, aunque no tenemos la certeza de su lugar de procedencia[48]. Piezas que por lo general llegaban al templo a través de donaciones de los propios miembros del cabildo, que las poseían en sus casas y de forma muy especial en sus oratorios.

La mirada a lo italiano en la pintura de la catedral.

Es significativa, que una de las fórmulas más recurrentes para incidir en la calidad de una pieza era referirse a ella como obra italiana, así ocurría en las descripciones que de la catedral nos ofrecieron Ponz y Madoz, donde se recurría a exaltar muchas de las pinturas del templo como "obra de bastante mérito de escuela italiana".

Ponz ensalzará las copias realizadas por Sebastián Martínez para el retablo mayor "por serlo de grandes originales". Asimismo, en referencia al apostolado de la sacristía –copia de uno de Rafael-, hará un alegato a esta fórmula de producción artística "estos

[47] AHDJ., *Inventarios*, leg. 456, año 1772. Aunque en unas circunstancias muy especiales, el Inventario de 1938, nos vuelve a ubicar a estas piezas entre la sacristía y la sala capitular, y se incorporan algunas como una "hornacina que contiene unas esculturas de ángeles" (sacristía). Mientras que la *Sagrada Familia* de figuras de cera y el *Cristo camino del calvario* se mostraban en sus "escaparates" de madera y trabajo de ormolú; el *Descendimiento* de alabastro, el *retablo del Calvario* también en alabastro, y los *Crucificados* de marfil y bronce, se encontraban en la Sala Capitular, entre otras piezas como el *Martirio de San Lorenzo*. En cuanto a estos últimos *Crucificados*, era el de bronce el que tenía el dosel de tela con la cruz de Jerusalén, que en la actualidad enmarca al de marfil en la Exposición Permanente de Arte Sacro de la Catedral. Inventario de 1938, fols. 4-5. Este inventario fue realizado por don Luis Berges Martínez y don José Cáliz Salvatierra, hemos podido consultarlo gracias a la amabilidad de doña María Eloísa Ramírez Juan.

[48] Son pinturas al óleo sobre ágata, enmarcadas en ricas cornucopias barrocas. La utilización de esta piedra semipreciosa como soporte pictórico tiene una gran tradición en el centro y norte de Italia y nuevamente la obra se asocia a la riqueza y rareza del material empleado. En el Inventario de 1772 sitúa en la capilla de San Juan Nepomuceno "ocho láminas, las cuatro de pedernal", que quizás se correspondan las con algunas de las ágatas todavía conservadas. "Capilla de San Juan Nepomuceno"AHDJ., *Inventarios*, leg. 456, año 1772.

hallazgos me gustan tanto o más que si fueran cuadros originales de otros autores, particularmente si las copias están hechas razonablemente"[49].



7. Virgen de la Cinta. Exposición Permanente. Catedral de Jaén.

Efectivamente la catedral de Jaén contó con una sólida colección de pintura italiana, donde originales y copias alternaban con obras de artistas españoles que seguían los modelos de aquellas. Entre algunas de las obras más celebradas, junto a las ya citadas de Corbi y Graziani, se encuentran los lienzos de *San Agustín* y *Santo Tomás de Villanueva,* actualmente en la Exposición Permanente, cuya autoría es desconocida, aunque existen muchos rasgos que los conectan con las obras realizadas en Roma con motivo de la canonización del segundo. Prueba de la consideración que recibían era el lugar que ocupaban, la capilla mayor, dispuestos sobre los dos grandes lienzos de Sebastián Martínez una vez reformado el retablo[50].

También existían españoles formados en Italia, como Pedro Machuca, que plasmarán lo aprendido allí asentando el clasicismo en España. En la catedral de Jaén, tras su vuelta de Roma dejará la denominada *Virgen de la Cinta* o de *Consolación,* en alusión a la capilla que presidía. Machuca utiliza como referencia para esta obra la *Virgen de la Rosa* de Rafael, lo que explica que Madoz, desconocedor del nombre de su autor, la ensalce como *una Virgen lindísima de la escuela de Rafael.* El recuerdo de lo italiano también estará en otras piezas de su producción como *La Piedad* -tan cercana a modelos de Sebastiano del Piombo- y en el retablo de San Pedro de Osma de la sala capitular. La estela de Machuca sería seguida por artistas contemporáneos a él, como los hermanos Sánchez en el retablo de la capilla de San José y en el anónimo autor de los lienzos de la sacristía mayor[51].

[49] PONZ, Antonio: *Viage de España,* Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, tomo XVI, págs. 180 y 184.
[50] PONZ, Antonio: *Viage de España,* Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, tomo XVI; MADOZ, Pascual (1845-50): *Dicicionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Jaén,* Valladolid, 1986, pág. 547.
[51] Un pintor italiano en Jaén fue Angelo Nardi, que trabajó a instancias del fundador del monasterio de la Concepción Francisca, don Melchor de Soria y Vera, que había conocido su obra en el monas-

Uno de los grandes referentes de la pintura española del siglo XVII será Tiziano[52]. La admiración por su obra se extiende con ímpetu desde la corte estará muy presente en el seiscientos giennense, abarcando desde las copias y motivos de inspiración que ahora estudiaremos, hasta algo más directo como es la presencia de obra firmada. Sus propietarios fueron los hermanos Pasano y Casela, aquellos canónigos que con motivo de las Visitas *Ad Limina* y del desempeño del oficio de procurador en Roma, pasaron largas temporadas en la corte papal. A su muerte, don Baltasar Moscoso y Sandoval solicitó esta pintura.

El más destacado de los pintores del Jaén barroco, Sebastián Martínez, recibió en 1661 el encargo de tomar para *las copias de las pinturas que en Madrid parecieren más apropósito y las trayga*[53]. Se trataba de un momento de esplendor cultural y artístico en la catedral, abanderado entre otros canónigos por don Juan de España, con el que mantuvo una notable cercanía. La comisión se hacía un año después de la consagración del templo, y su principal fin era la ejecución de unos lienzos con los que "refrescar" el retablo de la capilla mayor, pues en lugar de hacer una obra nueva, se había reaprovechado el realizado por Sebastián de Solís. Serán los lienzos encargados a Sebastián Martínez los que actualicen esta obra con un programa iconográfico que exalta la doble naturaleza de Cristo, subrayando su encarnación, y el decisivo papel de María en la Salvación[54].

A través de la descripción que sobre la capilla mayor nos da Núñez de Sotomayor y el propio Ponz, sabemos que los cuatro lienzos de Martínez fueron: la *Anunciación*, la *Visitación, Cristo a la columna* y el *Descendimiento de la Cruz.* Ya en la *Visitación* Martínez seguía los modelos de Tiziano renovados con matices contemporáneos al pintor giennense, como por ejemplo con la obra sevillana de su tan admirado Velázquez.

---

terio de las Bernardas de Alcalá de Henares. Nuevamente las fórmulas italianas generan gran entusiasmo y pronto surgirán las copias de la obra de Nardi, especialmente de su *Anunciación*, como las existentes en la catedral de Jaén y en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santa Teresa.

[52] Sobre la presencia de Tiziano en la pintura española del siglo XVII: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española,* Madrid, Alianza, 1993, págs.39-58.

[53] AHDJ., *AC.*, 14 de octubre de 1661. "Que Sebastián Martínez pintor tome unas copias".

[54] En 1821 el retablo sería reformado y los lienzos de la Visitación y Anunciación pasarían a los laterales de la capilla mayor. DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz: *El retablo en Jaén (1580-1800),* Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 1986, págs. 82-85; ARAGÓN MORIANA, "Aportaciones para el estudio del retablo de la capilla mayor S. I. catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* 182, 2002, págs. 43-78; DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz: "Capillas y retablos en la catedral de Jaén", *Elucidario,* 3, marzo de 2007, págs. 206-207.

8. Anunciación. Sebastián Martínez. Capilla Mayor. Catedral de Jaén.



En cuanto a la *Anunciación*, se aparta de esta tradición y recurre a una obra de gran devoción entre los Austrias, como era la *Annunziata* de Florencia. Martínez la recrea con gran detalle, partiendo de la copia que Alessandro Allori realizó en 1584, regalada por Francisco I a Felipe II, entre otros presentes. Existieron muchas reproducciones, la gran mayoría en manos de los miembros de la familia real, que la convirtieron en verdadera pieza de coleccionista, cuya difusión fue acompañada incluso de limitaciones de reproducción[55].

En el segundo cuerpo del retablo se dispusieron los lienzos *Cristo atado a la columna* y el *Descendimiento*. Ambos eran copias, el primero del original de Navarrete el Mudo en El Escorial, y el segundo, del realizado por Volterra para la iglesia de la *Trinitá dei Monti* en Roma. Tenemos la certeza de la existencia de originales y copias de Volterra en el panteón de El Escorial, algunas realizadas por el propio Navarrete el Mudo y por Becerra[56].

[55] Las dos obras son descritas por Ponz y Madoz, para ambos, la *Anunciación* es considerada como copia de "Benvenuto Celeni", seguramente confundido con otro regalo de Francisco I a Felipe II, el *Crucificado* de Benvenuto Cellini ca. 1556-1562 también en El Escorial. PONZ, Antonio: *Viage de España,* Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, tomo XVI, pág. 180 y MADOZ, Pascual (1845-50): *Dicicionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Jaén,* Valladolid, 1986, pág. 547. Sí acertaron con las obras de Volterra y Navarrete el Mudo. Sobre las copias de la *Annunziata* que llegan a España y la devoción generada por las mismas, tanto en Florencia, como en Madrid: MULCAHY, Rosemarie: "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II", *Felipe II. Un monarca y su tiempo. Un príncipe del Renacimiento,* Cat. Exp. Madrid, 1998, págs. 173-174.

[56] BASSEGODA, Bonaventura: *El Escorial como museo,* Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona, 2002, págs. 147 y 155.




9. San Sebastián. SEBASTIÁN MARTÍNEZ. Capilla de San Sebastián de la Catedral de Jaén.

Esta labor de copista enriqueció notablemente a Martínez, que tuvo un contacto directo con grandes obras, expresión de estilos y soluciones muy diferentes entre sí. Fue sin duda una labor que rentabilizó, como materializa el magnífico *San Sebastián* que realizara para la catedral de Jaén. En 1662[57] Martínez recibía el encargo de esta obra para la capilla colateral a la mayor, en el lado de la Epístola. Para su ejecución apuesta por una composición inspirada en el propio *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano en el altar mayor de la iglesia vieja de El Escorial[58], sin olvidar

[57] AHDJ., *AC.*, 18 de diciembre de 1662. "Se haga la pintura del lienzo de San Sebastián".

[58] Sobre la influencia que ejerce la pintura de El Escorial en la España de la Contrarreforma: DE ANTONIO, Trinidad: "Coleccionismo, devoción y Contrarreforma", *Felipe II. Un monarca y su tiempo. Un príncipe del Renacimiento,* Cat. Exp. Madrid, 1998, págs. 135-157; y MULCAHY, Rosemarie: "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II", *Felipe II. Un monarca y su tiempo. Un príncipe del Renacimiento,* Cat. Exp. Madrid, 1998, págs. 159-183. Muchas de estas copias fueron canalizadas por los embajadores del Gran Duque en España, dentro del juego diplomático de los regalos, como la entregada en 1607 al obispo de Córdoba, fr. Diego Mardones. MORÁN TURINA, Miguel: "Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía Barroca", *La imagen reflejada. Andalucía,*

otras fórmulas difundidas por Goltzius y la corporeidad en la figura del santo, propia de la obra homónima de Guido Reni, como ya apuntara Galera Andreu. Pero junto a estas fórmulas consideramos que se encuentra la gran influencia que la pintura veneciana y el tenebrismo ejercen sobre Martínez[59]. El interés por desarrollar la escena en un ambiente nocturno, la gran cantidad de personajes que participan de ella, algunos tan cercanos al lienzo de Tiziano, o incluso el gusto por la introducción de personajes de espaldas que arrastran al espectador a este gran cuadro de altar, hacen que lo veneciano e incluso lo napolitano, (que tanto influyó en los pintores de la Península de la mano, por ejemplo, de Matia Preti), sean una realidad en esta obra[60].

La presencia de lo italiano en Martínez también se constata en los *Evangelistas* de la capilla de la Virgen de los Dolores, que recientemente se atribuyen a él[61], en clara relación con obras en el mercado de arte. El recuerdo de Ribera es un hecho, y estará muy presente en la producción de Martínez y en otras obras de la catedral como el San Jerónimo titular de su capilla[62]. Asimismo, las copias de obras de Ribera y de sus seguidores en la catedral todavía se pueden rastrear en la actualidad, por ejemplo la *Cabeza de San Pablo* o fuera del gusto tenebrista, la *Inmaculada* de la capilla homónima.

No fueron estas las únicas copias de obras italianas de las colecciones reales. Una de ellas es la *Alegoría del Sueño* de Lavinia Fontana, también en el panteón de El Escorial, cuyo modelo tuvo gran difusión en el ámbito andaluz. En la capilla de San Jerónimo existía un *Pasmo de Sicilia* de Rafael, una de las joyas del coleccionismo

Espejo de Europa, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, pág. 56; RUIZ GÓMEZ, Leticia: *Catálogo de pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial,* Madrid, 1991.

[59] Aunque queda lejos, no podemos olvidar la obra de Pomponio Amalteo (1505-1588), en especial su *San Sebastián* en San Visto al Tagliamento.

[60] Queremos agradecer al Dr. García Cueto las indicaciones sobre la influencia que Sebastián Martínez recibe de los modelos napolitanos, en especial de Matia Preti. La obra de este pintor tuvo difusión en la España de finales del XVII y principios del XVIII, sabemos que a principio de esta centuria el cardenal fr. Manuel Arias reformó el palacio arzobispal de Sevilla y dejó obras de este artista italiano en la capital hispalense. MORÁN TURINA: "Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía Barroca", *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa,* Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, pág. 47. Tampoco podemos olvidar la obra de Orazio Borgianni y la del más lejano, Tanzio da Varallo. En referencia a este San Sebastián de la catedral de Jaén: "se advierte una notable fuerza expresiva y una elegancia que partiendo de Antonio del Castillo, y seguramente enriquecida con lo visto en la Corte, logra una expresión muy personal" PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España 1600-1750,* Madrid, Cátedra, 2010, (edición actualizada por NAVARRETE PRIETO, Benito), pág. 275.

[61] Defiende esta hipótesis los doctores Navarrete Prieto y León Coloma.

[62] MADOZ, Pascual (1845-50): *Dicicionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Jaén,* Valladolid, 1986, pág. 547.

de los Austrias, conseguida por Felipe IV[63]. Las obras de Guido Reni gozaron de gran estimación en la España de los siglos XVII y XVIII, circulando gran número de copias y algunos originales, estos principalmente propiedad de la monarquía. En las galerías altas de la catedral se custodia un *Crucificado* copia del original Guido Reni existente en San Lorenzo in Lucina de Roma, varias reproducciones existieron en España, y su original influyó en artistas como Ribera[64]. Y para finalizar, tampoco podemos olvidar las evocadoras Vírgenes de Belén, adquiridas en Madrid, como la regalada para la sacristía, muchas de las cuales seguían los modelos de Tiziano, Maratta o *il Sassoferrato*, y constituyeron una moda en España, presentes en muchas catedrales como la de Granada, Sevilla o Santiago de Compostela.

[63] El original procedente de Palermo fue enviado a Felipe IV en 1661 por mediación del entonces virrey de Nápoles Gaspar de Bracamonte y el cardenal Fanchinetti, como ha demostrado García Cueto, siendo colocada en 1663 en el altar mayor de la Real Capilla; pero ya existía una copia enviada por don Juan de Cardona a Felipe II: GARCÍA CUETO, David: *Seicento Boloñés y Siglo de Oro español,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, págs. 146-149. La ubicación de la obra: MADOZ, Pascual (1845-50): *Dicicionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Jaén,* Valladolid, 1986, pág. 547-548.

[64] También existieron varias copias de esta obra en las iglesias andaluzas, en concreto fue especialmente celebrado el custodiado en la parroquial de San Lorenzo de Sevilla MORÁN TURINA, Miguel: "Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía Barroca", *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa,* Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, pág. 47. Sobre la presencia e influencia de la obra de Guido Reni en España: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española,* Madrid, Alianza, 1993, págs. 95-119.

Mecenazgo arquitectónico y urbanístico en la Roma de Sixto V

Javier Cuevas del Barrio
Universidad de Málaga

Resumen: *En esta comunicación se aborda el mecenazgo de Sixto V en la Roma de finales del siglo XVI. Nos centramos en su relación con el arquitecto Domenico Fontana, las intervenciones urbanísticas así como destacados ejemplos de la arquitectura civil.*
Palabras clave: *Sixto V, Domenico Fontana, Arquitectura civil, Palacio Lateranense, Palacio Sixto V en el Vaticano, Palacio del Quirinal.*

Abstract: *This work deals the patronage of Sixtus V in Rome at the end of the sixteenth century. We focus on your relationship with the architect Domenico Fontana, the urban planning as well as outstanding examples of civil architecture.*
Key words: *Sixtus V, Domenico Fontana, Civil Architecture, Lateranense's Palace, Sixtus V's Palace at Vatican, Quirinale's Palace.*

El mecenazgo de Sixto V y su arquitecto Domenico Fontana.

Domenico Fontana[1] nació en 1543 en Melide, en el lago de Lugano, actual Cantón Ticino. A la edad de veinte años se trasladó a Roma, siguiendo la tradición de los numerosos artistas lombardos que se trasladaron a la capital[2]. Con 42 años es elegido por su paisano, el papa Sixto V, con el que ya había trabajado cuando era el cardenal Montalto, como arquitecto oficial. Se inició así una relación corta (el papa murió sólo cinco años después), pero de las más productivas de la historia del mecenazgo arquitectónico. En vida fue reconocido sobre todo por la colocación del

[1] Para el estudio de la arquitectura de Domenico Fontana véase BENEDETTI, S.: "L'architettura di Domenico Fontana", en FAGIOLO, M.; MADONNA, M.L.: *Sisto V. I Roma e il Lazio, Atti del convegno*, Roma, 1992, pp. 397-417.

[2] Para el estudio de la tradición de los artistas del Ticino que se trasladaron a Roma durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII véase MANFREDI, T.: "La presenza di architetti e maestranze ticinesi nel sistema dell'edilizia pubblica a Roma da Sisto V a Urbano VIII", en KAHN-ROSSI, M. y FRANCIOLLI, M. (a cargo de): *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Milán, Skira, 1999, pp. 209-222; CURCIO, G. y SPEZZAFERRO, L.: *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca con una scelta di antiche stampe*, Milán, Il Polifilo, 1999.

obelisco en la plaza de San Pedro entre abril y septiembre de 1586, que recoge en su tratado *Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano*[3] [**Fig. 1**], pero además fue una de las piezas fundamentales del proyecto urbanístico y arquitectónico de Sixto V en Roma. La *Vita di Fontana* de Bellori[4] demuestra cómo la fama del arquitecto en vida se debió a la erección del obelisco vaticano: "Domenico Fontana fù Architetto molto celebre, per l'erettione de gli Obelischi, onde acquistossi eterna fama... Per la quale cagione habbiamo eletto di scrivere la vita di questo Artefice nella memoria di sì illustre impresa..."[5]. Dicha fama es confirmada por el testimonio de Baldinucci: "...Domenico Fontana buono architetto, e nel muovere e trasportare da luogo a luogo moli di smisurata grandezza, il più eccellente che da 120 anni avanti fino al suo tempo fusse nella memoria degli uomini; parve appunto che fusse venuto a questa luce per eseguir, come fece, con artifizio troppo maraviglioso l'alto concetto di Sisto V, d'erigere nella gran piazza di S. Pietro il maraviglioso obelisco di marmo tebaico, che al mondo è noto..."[6]

Los tres grandes biógrafos del siglo XVII, Bellori, Baldinucci y Baglione[7], coinciden tanto en atribuir la fama en vida de Domenico Fontana a la erección del obelisco en la Plaza de San Pedro, como en la mayoría del resto de las atribuciones. Fontana empieza su obra en Roma de la mano del cardenal Montalto (futuro papa Sixto V), construyendo la capilla del pesebre en Santa María la Mayor. Tuvo la suerte de que en 1585, tras el fallecimiento del papa Gregorio XIII, el cardenal Montalto accediese al pontificado como Sixto V. Éste, contento con el trabajo que Fontana había realizado mientras era cardenal, y debido a los vínculos de paisanaje, no dudo en

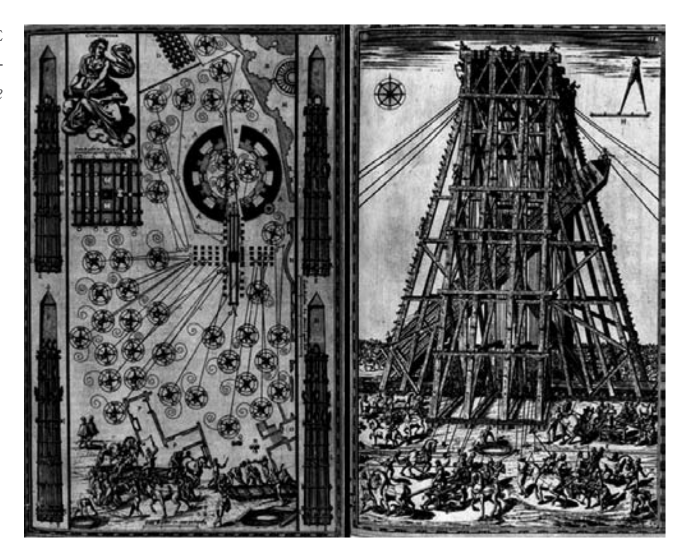
[3] Dicho tratado, que describe e ilustra el traslado del obelisco además de edificios erigidos para Sixto V, fue publicado en 1590. En 1603, se publicó en Nápoles un segundo volumen titulado *Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabriche fatte in Roma ed in Napoli, dal Cavalier Domenico Fontana.* Véase FONTANA, D.: *Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano*, ed. a cargo de Adriano Carugo, Milán, Il Polifilo, 1979.

[4] BELLORI, G. P.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori…*, (incluye) *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura... discorso detto nell'Accademia Romana di San Luca la terza domenica di maggio 1664*, Roma, per il success. al Mascardi, 1672. Edición de E. Battisti, Génova, 1968.

[5] BELLORI: *op. cit.*, pp. 177-178. "Domenico Fontana fue un arquitecto muy célebre, por la erección de los Obeliscos, con la que adquirió eterna fama… Por esta razón hemos decidido escribir la vida de este artista en memoria de su ilustre empresa…" (traducción del autor).

[6] BALDINUCCI, F.: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua...,* Florencia, 1681, edición a cargo de F. RANALLI, vol. III, Florencia, R.A.E., 1974, p. 388. "…Domenico Fontana, buen arquitecto, en el mover y transportar de un sitio a otro moles de una grandeza desmesurada, el más excelente desde 120 años atrás hasta su tiempo estuvo en la memoria de los hombres; parece de hecho que vino a realizar con artificio maravilloso el alto concepto de Sixto V, de erigir en la gran plaza de san Pedro el maravilloso obelisco de mármol tebaico, que es conocido en el mundo…", traducción del autor.

[7] BAGLIONE, G.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti...* (1642), Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1995.



1. Grabado realizado por NATALE BONIFACIO para el tratado de DOMENICO FONTANA, *Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano*, 1590.

nombrar a Domenico Fontana como arquitecto oficial. El título de arquitecto papal, casi siempre vinculado al de arquitecto del palacio apostólico, o bien al de responsable de la gestión edificatoria de las residencias pontificias, permitía al arquitecto que lo ostentaba una mayor autonomía por su vinculación al papa, que otros títulos como el de arquitecto de la fábrica de San Pedro y de la Cámara Apostólica, o el de arquitecto del *popolo romano*, que dependían de la administración capitolina[8].

El favor de Sixto V le permitió a Domenico Fontana añadir a los puestos de arquitecto papal y arquitecto de la Cámara, en los cuales ya había estado empeñado con Gregorio XIII junto a su hermano Giovanni, el de ayudante del arquitecto de la fábrica de San Pedro, Giacomo della Porta, y que significó sustituir simbólicamente a éste último como máxima figura de la arquitectura romana[9].

En los detallados libros de cuentas de las obras sixtinas se aprecia cómo Fontana puso en pie un eficiente sistema de empresa que se apoyaba en la estructura de las compañías *ticinesas* con un número restringido de colaboradores fiables. Con el apoyo en primer lugar de sus hermanos Marsilio y Giovanni y de Prospero Rocchi como *misuratore cameral* él gestionaba directamente la fase de proyecto y la ejecutiva[10].

[8] MANFREDI: *op. cit.*, p. 210.
[9] *Ibídem.*
[10] *Ibídem*, p. 211.

Ya hemos destacado la importancia de la colocación del Obelisco Vaticano, pero éste no fue el único. Le siguieron el obelisco de la Plaza del Popolo y el de San Juan de Letrán. Estos obeliscos tenían un papel fundamental: por una parte, desde el punto de vista simbólico, la cruz que los coronaba hacía referencia a la victoria del Cristianismo sobre lo pagano; por otro lado, desde el punto de vista urbanístico, eran los elementos visibles de un plan ordenado por Sixto V y realizado por Fontana, para unir distintas zonas importantes para el peregrinaje en Roma y que conllevó la revitalización de algunos barrios[11].

En la zona de San Juan, a parte del obelisco, construyó la *loggia* de las Bendiciones en la basílica, el Palacio Lateranense, y reconstruyó la *Scala Santa*. El Palacio Lateranense fue proyectado y construido por el propio Fontana, sin embargo, éste también intervino en los otros dos palacios papales: el del Quirinal, comenzado por Ottaviano Mascarino durante el pontificado de Gregorio XIII, y el Vaticano. Además, en ambas zonas su intervención no se redujo sólo a esos edificios. En el Quirinal, situó las esculturas ecuestres de Castor y Pólux, procedentes de las cercanas termas de Constantino, en la plaza del Quirinal; construyó las *Quattro Fontane*, que se convirtió en uno de los ejes urbanísticos clave del barroco romano; construyó, en otra de las esquinas de las *Quattro Fontane*, el palacio Albani del Drago, e hizo llegar el agua a la zona a través del primer acueducto llevado hasta allí desde la Antigüedad: el *Acqua Felice*; junto a éste erigió la fuente de Moisés, la primera de carácter monumental levantada en la ciudad.

Por otro lado, en el Vaticano, a parte del obelisco y el palacio, construyó la Biblioteca Vaticana, que supuso la modificación definitiva del proyecto original del patio del Belvedere de Bramante[12].

Además, Fontana restauró las columnas de Trajano y Antonina, colocando sobre ellas las esculturas de San Pedro y San Pablo respectivamente que simbolizan de nuevo la victoria del Cristianismo sobre el Paganismo, proyectó la conversión del Coliseo en una fábrica de lana, construyó puentes, hospitales, etc. Tras la muerte de Sixto V en 1590, Fontana continuó teniendo el favor de los papas. Sin embargo, en 1592 el papa Clemente VIII Aldobrandini puso en marcha una revisión general de la política sixtina, que supuso el alejamiento definitivo de Fontana de las posiciones de

[11] Sobre este punto de la influencia de Sixto V y Domenico Fontana en el urbanismo de Roma hablaremos más adelante en un apartado específico.

[12] Para un análisis del patio del Belvedere de Bramante véase el clásico artículo de Ackerman: ACKERMAN, J.: "The Belvedere as a Classical Villa", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XIV, 1951, pp. 70-91.

privilegio. Para deshacer el gran poder acumulado por Fontana, la corte pontificia le imputó por cuestiones fiscales vinculadas a la construcción del puente Felice sobre el Tevere, obra que dirigió tras la muerte en septiembre de 1589 del arquitecto encargado Matteo Bartolini. De esta forma, le retiraron todos los encargos pontificios públicos, lo que le obligó a aceptar en 1594 el puesto de arquitecto real e ingeniero mayor del reino de Nápoles ofrecido por el virrey, el conde de Miranda. Se instaló definitivamente en Nápoles en 1596, donde continuó su carrera, abandonando la idea inicial de volver triunfalmente a Roma[13]. Falleció en Nápoles en 1607.

El mecenazgo de Sixto V y su proyecto urbanístico.

Entre el pontificado de Sixto IV (1471-1484) y Sixto V (1585-1590) se extiende un período de casi un siglo, durante el cual la ciudad de Roma fue mejorada constantemente. Se llevaron a cabo obras principales como la Plaza del Campidoglio y los trabajos de remodelación de la Plaza del Popolo. El origen de la remodelación urbanística de Roma se halla en los proyectos que el papa Nicolás V planteó con su arquitecto Leon Battista Alberti[14].

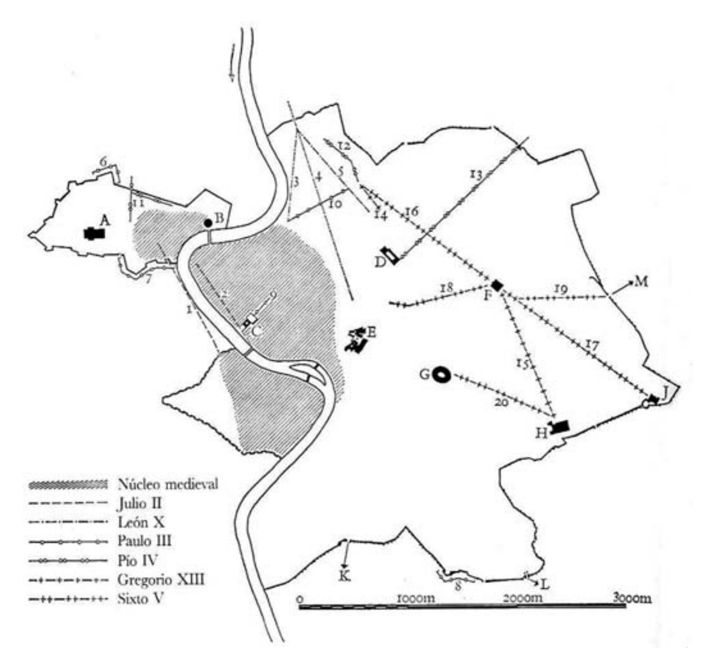
Sin embargo, la forma final de la Roma del Renacimiento se debe casi por completo al pontificado de cinco años de Sixto V (1585-1590). Este papa llevó a cabo un amplio programa de obras, con Domenico Fontana como principal arquitecto asesor. En comparación con el segundo y el tercer cuarto del siglo XVI, sus últimas décadas experimentaron un gran aumento en la actividad artística. El cambio se produjo, como decíamos, durante el pontificado de Sixto V. El desarrollo urbano que resultó de su iniciativa e ímpetu le revela como un hombre de una gran visión[15].

Su programa se basaba en tres objetivos prioritarios: 1) repoblar las colinas de Roma proporcionando el suministro continuo de agua del que carecían. 2) integrar en un único sistema de calles principales las diversas obras realizadas por sus predecesores enlazando las iglesias más importantes y otros puntos clave de la ciudad. 3) crear una ciudad estética que supusiera la superación de la frecuente configuración de calles y espacios públicos como resultado de la agregación de edificios dispares.

[13] MANFREDI: *op. cit.*, p. 212.

[14] Para analizar las intervenciones urbanísticas de Nicolò V y Alberti véase MONTIJANO GARCÍA, J.M.: *Vita Nicolai V summi pontificis*, Málaga, Universidad, 1995.

[15] WITTKOWER, R.: *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 25-26.



2. Plano de Roma con calles trazadas en el siglo XVI, en el que se aprecian, entre otras, las intervenciones bajo el pontificado de Sixto V. Tomado de Heydenreich, L.H. y Lotz, w.: *Arquitectura en Italia 1400-1600*. Madrid, Cátedra, 1999.

Antes de convertirse en papa, Sixto V había aportado un buen número de ideas a los problemas de planeamiento de Roma. Nada más acceder al pontificado, las obras ya estaban en marcha en el *Acqua Felice* para llevar el agua a las colinas del Quirinal, Viminal y Esquilino, utilizando partes de los antiguos acueductos romanos del *Acqua Marcia* y el *Acqua Claudia*; la *Strada Felice*, enlazando Santa Cruz de Jerusalén con la *Trinità dei Monti*; y el Palacio y la Basílica Lateranenses estaban en obras.

Las principales calles se proponían, como una de sus funciones más importantes, la conexión de las siete iglesias de peregrinación de Roma: las cinco basílicas mayores –San Pedro del Vaticano, San Juan de Letrán, Santa María la Mayor, San Paolo Extramuros, San Lorenzo Extramuros–, y las otras dos basílicas especiales de Roma– Santa Cruz de Jerusalén y San Sebastián–[**Fig. 2**].

Sixto V, sin embargo, no estaba interesado únicamente en facilitar el ceremonial religioso. Era perfectamente consciente del papel que podían jugar las nuevas calles en la generación de un crecimiento de población en los barrios, deshabitados en su mayor parte, de las zonas este y sudoeste de la ciudad.

Sixto V basó el nuevo sistema viario de Roma en su *Strada Felice*, la calle principal de sureste a noroeste que fue construida en el primer año de su pontificado.

Esta calle debía haber conectado directamente la aislada iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén con la Plaza del Popolo, situada a unos 4 km. de distancia pasando por Santa María la Mayor. Pero Fontana no pudo salvar las abruptas laderas y se vio obligado a terminar la *Strada Felice* frente a la *Trinità dei Monti*[16].

Pero no todo fue positivo. Este desarrollo urbanístico de largas calles con centro en Santa María la Mayor se realizó con prisas y sin adecuarse a las características del terreno: las pendientes de la *Via Sistina* o de la *Via Panisperna* son el resultado de la aplicación sobre el terreno de un esquema geométrico abstracto, sin tener en cuenta la realidad del terreno con colinas. Sin embargo, otras calles que se abrieron con anterioridad como la *Strada Pia*, abierta por Pío IV, o la *Via Merulana* de Gregorio XIII, se extendieron sobre la parte más llana de la colina[17].

Consciente de los inmensos problemas urbanísticos de Roma y de sus propias limitaciones de tiempo, Sixto V ideó un método único para asegurar que sus sucesores se vieran en la obligación de seguir llevando a cabo su programa, situando obeliscos en los puntos donde, en los siglos venideros, habían de urbanizarse las plazas más importantes. Colocó cuatro obeliscos: en la Plaza del Popolo, en el punto de intersección de los ejes de las tres calles que en ella confluyen; en la *Strada Felice*, próximo a la fachada noroeste de Santa María la Mayor; frente a San Juan de Letrán; y, el más significativo por lo que se refiere a sus efectos posteriores, frente a la todavía inacabada Basílica de San Pedro.

Sixto V se mostraba también preocupado por mejorar las condiciones de higiene en la ciudad. Además de aumentar el suministro de agua potable creó un servicio de carros de basura para la recogida periódica, perfeccionó el sistema de alcantarillado y construyó lavaderos públicos.

La creación de estas largas avenidas e importantes plazas, así como la erección de fuentes y obeliscos como puntos de enfoque de grandes panoramas, anticipan las ideas urbanísticas del siglo XVII. En la perspectiva histórica es importante destacar que, después de más de medio siglo, un papa considerara como su deber sagrado – pues todo el trabajo fue encargado *in majorem Dei et Ecclesiae gloriam*- convertir a Roma en la ciudad más moderna, atractiva y bella de la Cristiandad. Sin duda, esto suponía un espíritu nuevo: fue el espíritu de la restauración católica. En cuanto a los artistas, des-

[16] Desde este punto, la Scala di Spagna, que descendía por la falda de la colina hacia la Plaza de España, sería construida entre 1721 y 1725. El obelisco situado frente a la iglesia, señalando la terminación de la *Strada Felice*, fue erigido en 1789.

[17] MATTHIAE, G.: "Domenico Fontana e l'idealismo sistino", *Studi Romani*, 18:4 (1970 oct./dic.), p. 436.

pués del *Sacco di Roma* de 1527, había dejado de existir una escuela propia romana y la mayoría de los artistas que trabajaron para Sixto V no eran romanos. A pesar de todos estos obstáculos, se desarrolló una especie de "estilo Sixto V", que permaneció en boga durante el pontificado de Clemente VIII e incluso hasta cierto punto durante el de Pablo V[18]. En este contexto surge una serie de arquitectos procedentes del norte de Italia, muchos de ellos familiares entre sí, que llegan a Roma entre la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, entre los que debemos destacar, además del propio Domenico Fontana, a Flaminio Ponzio, Carlo Maderno y Francesco Borromini.

Cuando Sixto V murió en 1590 no se habían hecho realidad todos sus planes; no obstante, lo que queda todavía de sus cinco años de pontificado constituye un triunfo de organización y economía realmente asombroso. Incluso siendo todavía cardenal, este papa se dio cuenta del talento de Fontana para la organización, demostrado en la construcción de su villa Montalto-Peretti[19]. Dicho talento era también aplicable a la "organización" estilística. Las limitaciones temporales impuestas por el papa eran tan restrictivas que la única forma de ajustarse a ellas era normalizar el lenguaje formal y reducirlo a un pequeño número de modelos. Tal es la explicación del carácter uniforme e incluso monótono de esta arquitectura nada original, que tomó sus tipos de modelos establecidos y sus articulaciones de los *Cinque Ordini* de Giacomo Barozzi da Vignola[20]. La arquitectura de Fontana armonizaba a la perfección con la impaciencia del papa, a quien sólo le interesaba la eficacia y no tenía tiempo para esperar la lenta maduración de una idea artística[21].

Estos cinco años que dura el pontificado de Sixto V, durante los cuales la actividad oficial, es decir la procedente de la Cámara Apostólica, fue monopolizada por Domenico Fontana, constituye una pausa, un paréntesis, quizá una ruptura en la continuidad histórica. El resto de arquitectos no cesaron en su actividad: entre otros, Giacomo della Porta construyó, modificándola, la cúpula de Miguel Ángel, pero este gran logro no tuvo la misma resonancia entre sus contemporáneos. El arquitecto oficial era Fontana y su difusión era mayor[22].

---

18 *Ibídem.*, p. 26.

19 Esta villa del Esquilino, que estaba situada entre Santa María la Mayor y la estación de Termini, fue destruida a finales del siglo XIX. Para mayor información véase MATTHIAE, G.: "La Villa Montalto alle Terme", *Capitolium*, XIV, 1939, pp. 139 y ss.

20 Además de sus edificios, Vignola es conocido por su tratado de arquitectura titulado *Regola delli cinque ordini d'architettura*, que fue publicado en Roma en 1562. Véase VIGNOLA, G.B.: *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, 1562, ed. publicada en Murcia, Colegio de Aparejadores, 1979.

21 HEYDENREICH, L. H., LOTZ, W.: *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 450.

22 Matthiae, "Domenico Fontana… *op. cit.*, p. 435.

El mecenazgo de Sixto V y la arquitectura civil.

El Palacio Lateranense.

Situado en la plaza de San Juan de Letrán, el palacio [**Fig. 3**][23] fue construido entre 1586 y 1589 durante el pontificado de Sixto V por su arquitecto oficial Domenico Fontana que se encargó del proyecto y de su ejecución. El edificio fue construido sobre el antiguo palacio episcopal, denominado el *Patriarchìo* de época constantiniana[24], junto a cuyos restos se demolieron también diversas casas, entre ellas, las de los canónigos[25].



3. Palacio Lateranense.

De planta rectangular, el edificio está adosado al lado derecho de la basílica, midiendo cada lado 90 metros de longitud por 34 de altura. En los tres lados se abre un portal con columnas de orden rústico que sostienen un balcón en el piso superior. En dos de los portales, los realizados por Fontana, se puede ver el escudo de Sixto V, mientras que en el que da hacia la basílica, realizado por Alessandro Galilei, está el escudo de Clemente XII Corsini (pontífice entre 1730-1740). El edificio tie-

[23] Véase Apéndice Gráfico.

[24] El *Patriarchìo* fue la residencia de los papas durante diez siglos (exceptuando las estancias en Viterbo, Orvieto, Perugia, Anagni, Asís y Avignon) y fue denominado *Sacrum Palatium* desde el 731. Su origen data de la época de Constantino, que donó el palacio imperial que estaba junto a la nueva iglesia que se estaba construyendo. Para más información sobre la historia del palacio Lateranense véase PIETRANGELI, C. (a cargo de): *Il palazzo apostolico Lateranense*, Florencia, Nardini editore, 1991.

[25] CARPANETO, G.: *I palazzi di Roma*, Roma, Newton Compton editori, 2004, p. 278.

ne tres pisos, los mismos que el Palazzo Farnese -modelo por excelencia para Fontana- y uno menos que el Palazzo Vaticano, con ventanas arquitrabadas en el piso inferior y con alternancia de tímpanos curvos y triangulares en los pisos superiores –siguiendo el modelo clásico establecido por Rafael.

El patio está formado por tres órdenes de pórticos, el primero de ellos con pilares con pilastras dóricas adosadas; en el segundo las pilastras son jónicas y las arcadas están cerradas por ventanales; mientras que sobre las ventanas del último piso se alza la cornisa. La escalera regia se divide en dos tramos, uno que lleva a la *loggia* de las Bendiciones[26] y el otro a las habitaciones[27].

Hemos visto cómo Fontana vuelve la mirada hacia los modelos clásicos del siglo XVI como son el Palacio Farnese y la arquitectura de Rafael. Sin embargo, como veremos en el Palacio Vaticano, Fontana somete a su arquitectura a un proceso academicista de idealización más cercana como decimos a los modelos del primer *Cinquecento* que a las experiencias manieristas de finales del siglo XVI que anuncian la experiencia barroca. Una posible explicación a este estilo de Fontana ya lo vimos en el apartado anterior: las prisas del pontífice obligaron a Fontana a crear un estilo que sintetizara y clasificara las tipologías formales, basándose para ello en el tratado de Vignola. De esta forma, el resultado es un palacio imponente en el conjunto de las masas y en la división de los pisos, pero excesivamente monótono y falto de movimiento[28]. Por ello, consideramos la obra de Fontana anacrónica, como un paréntesis en la historia de la arquitectura de finales del siglo XVI y principios del XVII.

El palacio resultó ser poco práctico e inadecuado como residencia pontificia, con lo que Sixto V decidió fabricar para sí mismo y sus sucesores una residencia más cómoda en el Vaticano, en la cual ya estaba pensando desde 1586[29].

En cuanto a la historia más reciente, el palacio fue restaurado por Pablo VI en 1967, instalándose en él las sedes de la Vicaría, la Universidad Lateranense y el Seminario Mayor[30].

[26] La *loggia* de las Bendiciones fue construida por Domenico Fontana y en ella pudo Sixto V dar la bendición de pascua en 1587.
[27] CARPANETO: *op. cit.*, p. 282.
[28] *Ibídem.*, p. 278.
[29] DONATI, U.: *Carlo Maderno: architetto ticinese a Roma*, Lugano, Banco di Roma per la Svizzera, 1957, p. 7.
[30] CARPANETO: *op. cit.*, p. 283.

El Palacio de Sixto V en el Vaticano.

El palacio de Sixto V en el Vaticano, residencia de los papas desde su finalización, se levanta detrás de la columnata norte de la plaza de San Pedro [**4**]. Está situado en el lado este del patio de San Dámaso, en el que también se encuentra la *loggia* iniciada por Bramante en el lado oeste, la *loggia* de Gregorio XIII construida entre 1574 y 1578 en el sur, y la *loggia* de Pío IX (1846-1878) en el norte.



4. Palacio de Sixto V en el Vaticano.

El palacio fue diseñado por Domenico Fontana en 1589 para el papa Sixto V. Ese mismo año, el día 30 de abril, comenzó la construcción por el propio Fontana hasta una altura de tres pisos. Fue completado durante el pontificado de Clemente VIII (1592-1605), cuando el cuarto piso y la cornisa fueron añadidos. De hecho, el propio Fontana incluye este edificio con su planta en su tratado *Della trasportatione...*[31]

Según Wasserman[32], la honestidad que Fontana demuestra en su tratado provocó que los historiadores interesados en este palacio no hiciesen un estudio crítico de las circunstancias que rodearon su construcción. Sin embargo, los pagos a los albañi-

[31] Sobre el tratado de Fontana véase nota 3.

[32] WASSERMAN, J.: "The Palazzo Sisto V in the Vatican", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 21, n°1 (marzo 1962), p. 26.

les, decoradores y otros trabajadores, junto con los numerosos dibujos del siglo XVI y los mapas de la Roma contemporánea constatan la compleja y variada historia de la construcción del palacio.

En el mapa de Roma de Du Pérac de 1577[33] se puede ver una estructura en el lado este del patio de San Dámaso, perpendicular a la *loggia* de Gregorio XIII, y que ocupa el lugar del futuro palacio de Sixto V. Se trata de una *loggia* iniciada en 1574 por Martino Longhi il Vecchio, en la que trabajó hasta 1578. Esto nos podría hacer pensar que Longhi fue el encargado del proyecto del futuro palacio. Sin embargo, un estudio detallado de los dibujos demuestra que se trata de una simple *loggia*, sin habitaciones.

Esta construcción fue reanudada en 1578, una vez que se había concluido la *loggia* de Gregorio XIII y que Ottaviano Mascarino había substituido a Martino Longhi como arquitecto del papa. Mascarino introdujo cambios en el diseño de la *loggia* añadiendo tres habitaciones y una escalera que formaban un eje paralelo a la arcada exterior del edificio. Lo que llama la atención del proyecto de Mascarino es que se asemeja a la fachada occidental del palacio posterior. De esta forma, nos podemos preguntar si Mascarino fue el creador del lo que, posteriormente, sería el palacio de Sixto V. El dibujo del proyecto de Mascarino es difícil de interpretar ya que fue cortado en su punto más importante. Sin embargo, hay varias razones que nos hacen pensar que Mascarino, igual que Martino Longhi, tenía pensado hacer una *loggia* y no un palacio. Por un lado, en la séptima arcada hay una inscripción que dice "archo di meggio"[34]. De esta forma entendemos que tenía la intención de construir otros seis arcos, quedando el séptimo en el centro (como "archo di meggio"), para llegar a un total de 13 arcos, que se corresponderían con los 13 de la *loggia* de Bramante que está enfrente, en el lado oeste del patio de San Dámaso. Por otro lado, Mascarino se refiere al edificio en el anverso de su dibujo como "loggie nove" y "logia cominciata da Gregorio XIII". Así, podemos concluir que Mascarino también había planeado una *loggia*, y que sería similar a la de Gregorio XIII[35].

No sabemos el número de pisos que tendría la *loggia* de Mascarino, pero podemos intuir que no tendría más de dos pisos de altura, frente a los cuatro del resto de edificios del patio de San Dámaso. De esta forma, la *loggia* separaba el patio del

[33] Sobre el mapa de Du Peràc véase DU PERÀC, E.: *Le antiche rovine di Roma. Disegni Du Peràc*, Milán, Silvana, 1990.

[34] Que podemos traducir como arco central.

[35] WASSERMAN: *op. cit.*, pp. 29-31.

resto del Borgo vaticano, a la vez que permitía la visión de la ciudad desde la *loggia* de Bramante situada enfrente. Esta hipótesis se basa en la observación de la arquitectura de Mascarino. Los patios diseñados por éste entre 1578 y 1584 nos muestran uno de los lados más bajo que el resto. Los ejemplos más importantes son el patio del Belvedere, al que Mascarino añade en 1578 la *Galleria delle Carte Geografiche*[36], modificando las líneas clásicas establecidas por Bramante, y la *Torre dei Venti* de 1584 en el palacio del Quirinal[37].

Mascarino no concluyó la *loggia*, ya que nada más comenzar su obra le llamaron para trabajar en el patio del Belvedere. Sin embargo, las obras se comenzaron y la cuestión es saber hasta qué punto llegaron. La *loggia* de Bramante y la de Gregorio XIII tienen un tratamiento de los balaustres que se repite en los cuatro primeros vanos de la *loggia* que antecede al palacio de Sixto V. El diseño de estos balaustres cambia radicalmente a partir del quinto vano, lo cual nos hace pensar que corresponde con una interrupción de las obras que podría estar relacionada con la llamada que recibe Mascarino por parte de Gregorio XIII para trabajar en el patio del Belvedere. Asimismo, no pudo construir más que eso ya que la escalera, algo más grande que la que él diseñó, parece haber sido realizada en 1591 como demuestra al menos un documento de pagos[38].

Los trabajos en la *loggia* fueron retomados durante el pontificado de Sixto V, convirtiéndose en un palacio. Como explica la inscripción de la portada que da al patio de San Dámaso, Sixto V comisionó el palacio para que se convirtiera en su residencia y poder disfrutar del sol y el aire fresco que esa localización le daba. El arquitecto no podía ser otro que Domenico Fontana, vinculado estrechamente a todo lo que se construía bajo el pontificado sixtino. Fontana tenía 42 años cuando fue elegido por Sixto V como arquitecto oficial. Su primera formación fue como estucador y maestro de obras, es decir, procedía del trabajo a pie de obra, con lo que la elección del papa suponía una exaltación del aspecto pragmático y casi empírico de la profesión de arquitecto. Además, se produce un cambio respecto a la tradición anterior ya que Mascarino, que había sido elegido arquitecto oficial por su paisano el papa Gregorio XIII, tenía una formación pictórica[39], más cercana a la tradición de los arquitectos que trabajaron en Roma durante los tres primeros cuartos del siglo XVI.

---

[36] Sobre la *Galleria delle Carte Geografiche* véase MALAFARINA, G.: *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena, Panini, 2005.
[37] WASSERMAN: *op. cit.*, p. 31
[38] *Ibídem.*
[39] MANFREDI: *op. cit.*, p. 209.

En la segunda edición de su tratado *Della trasportatione...*, publicado en 1603 en Nápoles, Fontana nos muestra el diseño de este palacio. Por otro lado, la monótona repetición de ventanas y la pesadez del edificio responden al estilo típico de Fontana. Además, las ventanas y la distribución del espacio interior, sobre todo la escalera circular y las pequeñas habitaciones situadas en un eje rectangular, que remiten al palacio Lateranense comenzado en 1587, nos confirman la autoría de Fontana[40].

Domenico Fontana comenzó la construcción del palacio en abril de 1589. Sin embargo, es probable que Sixto V contemplara, desde 1587, la idea de construir un edificio en el área de la *loggia* comenzada por Mascarino. Cuando Fontana realizó su diseño mantuvo la *loggia*, reduciéndola a 8 arcadas pero incrementando su altura hasta los cuatro pisos; alteró las dimensiones de las habitaciones y la escalera, aumentándolas; y unió el patio interior del palacio con el patio de San Dámaso a través de un pasillo.

El palacio estaba incompleto cuando murió Sixto V el 27 de agosto de 1590. El protagonismo de Domenico Fontana tras la muerte del papa continuó. Después del breve pontificado de Urbano VII (del 15 al 27 de septiembre de 1590), su sucesor, Gregorio XIV, nombrado papa en diciembre de 1590, confirmó a Fontana como arquitecto oficial, con el encargo de completar el palacio vaticano y el lateranense. Para esta tarea contó con la ayuda de su hermano Marsilio y de su sobrino Carlo Maderno, que por entonces tenía 35 años y que colaboraba con su tío desde que llegó a Roma desde Capolago (también en la zona del Ticino) con la edad de 20 años[41]. Se puede ver el emblema del papa Gregorio XIV (de la familia Sfrondati), en forma de árbol, en las ventanas del segundo piso. Lo mismo ocurre, en el piso inferior con el león como emblema de Sixto V. El palacio alcanzó su máxima altura de cuatro pisos cuando Gregorio XIV murió en septiembre de 1591, como lo confirma un estudio del palacio realizado por Inocencio IX entre octubre y diciembre de ese mismo año. Este estudio se realizó con el propósito de asignar el presupuesto necesario para completar el palacio. Estos presupuestos demuestran que los dos últimos pisos todavía no estaban finalizados. De esta forma, el interior del edificio y el tejado todavía tenían que completarse. El autor de este estudio fue Ottaviano Mascarino que había vuelto al Vaticano como arquitecto de Inocencio IX. Este pontificado duró solo tres meses (de octubre a diciembre de 1591), con lo que la presencia de Mascarino es breve y sin importantes consecuencias. Sin embargo, la relevancia de

[40] WASSERMAN: *op. cit.*, pp. 31-32.
[41] MANFREDI: *op. cit.*, p. 212.

la aparición de Mascarino en este momento se debe a un proyecto conservado en la Academia de San Luca de Roma. Se trata de un dibujo del segundo piso del palacio, con algunas modificaciones respecto al resultado final. La diferencia más importante se encuentra en la Sala Clementina, que en el dibujo aparece como dos espacios más pequeños en vez de una gran sala. A pesar de que el dibujo no sea de Mascarino, el hecho de que tenga una inscripción suya en el anverso demuestra que poseía ese dibujo cuando en 1591 estaba trabajando en el segundo piso del palacio[42].

Clemente VIII fue el encargado de completar el edificio, a pesar de que algunos trabajos de decoración se mantuvieron durante los pontificados de Pablo V y Urbano VIII. Uno de los arquitectos encargados de finalizar el palacio fue Taddeo Landini, arquitecto oficial de Clemente VIII desde 1592 hasta 1596. Éste fue substituido por Giovanni Fontana, hermano de Domenico, como arquitecto oficial, pero parece que Giacomo della Porta estuvo más vinculado al palacio, por lo que demuestran los documentos en los que aparece. A partir de junio de 1595 aparece trabajando en el Vaticano y, en abril de 1596, de forma específica en el palacio pontificio.

Los documentos apenas hablan de una de las zonas más interesantes del palacio: la sala Clementina, que toma su nombre del papa Clemente VIII. El arquitecto encargado de su construcción no está claro, pero debió ser Domenico Fontana, Taddeo Landini o Giacomo della Porta. El proyecto del palacio vaticano de 1591 presente en la Academia de San Luca, del que hablamos anteriormente, presenta este espacio dividido en dos habitaciones, por lo que es poco probable que Fontana construyera la sala. Por otro lado, según una inscripción de 1595 en la sala Clementina, la parte constructiva del palacio, y con ella la sala, estaban concluidos en esa fecha. De esta forma, Giacomo della Porta no pudo ser el arquitecto ya que hemos visto que, según los documentos, no entra en la obra del palacio hasta abril de 1596. Esto nos hace pensar que Landini, que fue el arquitecto del edificio hasta el 29 de octubre de 1595 y que estuvo vinculado a él hasta su muerte el 3 de marzo de 1596, fue el arquitecto que construyó dicha sala[43].

El palacio demuestra el apego de Fontana a la tradición arquitectónica del primer Cinquecento, frente a la que se posiciona de forma academicista, sometiendo sus propios modelos a un proceso de depuración e idealización que exaltaba el

[42] Para una visión más amplia de la obra de Ottaviano Mascarino y de sus dibujos presentes en la *Accademia di San Luca* de Roma véase WASSERMAN, J.: *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, Academia Nazionale di San Luca, 1966.
[43] WASSERMAN: "The palazzo Sisto V... *op. cit.*, p. 35.

aspecto formal y las proporciones[44]. De hecho, ya hemos comentado el referente que constituye el palacio Farnese para Fontana.

Cuando en 1589 Sixto V decide instalar su nueva residencia en el lado este del patio de San Dámaso está condicionando su construcción. La *loggia* de Martino Longhi y Mascarino, como embrión del edificio, facilitó a Fontana la idea de continuar la propuesta de Gregorio XIII de disponer una serie de edificios en torno al patio de San Dámaso. Además, Fontana organizó una zona del Vaticano hasta el momento poco organizada en contraposición al gran proyecto del patio del Belvedere. Además, situado frente a la ciudad en vez de hacia el campo, el edificio se convierte en un palacio urbano que sigue los principios establecidos por el antecedente más importante de la arquitectura palaciega de la Roma cinquecentesca: el Palazzo Farnese[45].

El Palacio del Quirinal: origen e intervención de Domenico Fontana.

El palacio del Quirinal [**Fig. 5**] se levanta en una zona que contenía numerosos restos romanos antes de la construcción del enorme palacio. La colina se llamaba "Monte Caballo" (*Mons Caballi*) en referencia a los dos caballos de mármol montados por Caxtor y Pólux, que procedían de las termas de Constantino[46], y que fueron colocados en la plaza. Por su parte, la denominación "Quirinale" procede del templo dedicado a Rómulo Quirino, construido hacia el año 300 a.C., que dominaba la actual plaza[47].

[44] MATTHIAE: "Domenico Fontana... *op. cit.*, p. 437.

[45] WASSERMAN: "The palazzo Sisto V... *op. cit.*, p. 35. Para un estudio del palacio Farnese. Véase: ACKERMAN, J.: "El palacio Farnese", en ídem: *La arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, Celeste ediciones, 1997, pp. 169-192. Para una visión más amplia del palacio del Vaticano véase PIETRANGELI, C. (a cargo de): *Il palazzo apostolico vaticano*, Florencia, Nardini editore, 1992.

[46] Los restos de las termas de Constantino, que fueron construidas en el año 315 d.C., estaban en el terreno en el que hoy en día se encuentra el palacio Pallavicini-Rospigliosi, y fueron destruidos entre el siglo XVII, con la construcción del palacio, y el siglo XIX con la apertura de la Via Nazionale. Para el estudio de la colina del Quirinal desde el punto de vista arqueológico véase: MANCA DI MORES, G.: "Terrecotte architettoniche e problematica topografica. Contributo all'identificazione del tempio di Quirino sul Colle Quirinale", *AnnPerugia*, 20, 1982-1983, pp. 323 y ss.; COARELLI, F.: *Guide Archeologiche. Roma*, Roma, Mondadori, 2002 (primera edición de 1994), pp. 240-253.

[47] Carpaneto, *op. cit.*, p. 432.

5. Palacio del Quirinal.



A pesar de estos antecedentes, las plantas de la Roma de principios del *Cinquecento* nos muestran esta zona sólo con parcelas y casas campestres. Sin embargo, los papas eligieron este lugar para sus estancias veraniegas debido al calor de la residencia vaticana. Gregorio XIII le encargó en 1582 a su arquitecto oficial, Ottaviano Mascarino, la realización de diversos proyectos para la remodelación de la *vigna* de la familia Este en el Quirinal[48]. De esta forma, Mascarino, natural de Bolonia como el papa, se encarga de la construcción entre 1583 y 1585.

Las fuentes que hacen referencia a la intervención de Mascarino en el palacio del Quirinal son pocas, pero coinciden en la atribución. Ignazio Danti es el primero que relaciona el palacio del Quirinal con Mascarino. Lo hace en su publicación del *Due Regole* de Vignola de 1583[49]. Además, este libro es interesante porque reproduce una carta escrita en 1580 por Giacomo Barozzi, hijo de Vignola, que habla del interés de Mascarino por el *Due Regole*[50]. La siguiente fuente es el denominado *Anonimo Buoncompagni*[51], manuscrito del palacio del Vaticano, y redactado en vida de Mascarino y hasta algunos años después de la muerte de Gregorio XIII en 1585.

[48] WASSERMAN: *Ottaviano Mascarino and his drawings... op. cit.*, p. 20. Para un estudio completo del palacio del Quirinal véase WASSERMAN, J.: "The Quirinal Palace in Rome", *Art Bulletin*, XLV, 1963, pp. 205 y ss.; QUINTERIO, F.: "Il Palazzo del Quirinale nel Seicento en el Settecento", en BORIS, F.: *Il Palazzo del Quirinale*, Milán, 1991, pp. 115-179; SLADEK, E.: "The Quirinal Palace", en *Efigies & Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, Edimburgo, 1998, pp. 124-126.

[49] VIGNOLA, G.: *Le due regole della prospettiva prattica con i comentari del R.P.M. Ignatio Danti dell'ordine de' Predicatori* (1583), Allburgh, Archival Facsímiles, 1987.

[50] WASSERMAN: *Ottaviano Mascarino and his drawings… op. cit.*, p. 6.

[51] El *Anonimo Buoncompagni* fue redactado por un autor desconocido en el palacio del Vaticano. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Vaticana

El texto no fue accesible a ningún escritor del siglo XVII porque no se publicó hasta el siglo pasado. Se trata de una lista de los distintos trabajos arquitectónicos y decorativos realizados durante el pontificado de Gregorio XIII. Entre estos trabajos se encuentra la intervención de Mascarino en el palacio del Quirinal[52].

La tercera fuente en antigüedad es el manuscrito de Mancini, escrito en 1611. A pesar de que no se publicó hasta 1959 es casi seguro que Baglione lo conocía. Es interesante porque Mancini dice que habló con el propio Mascarino, con lo que se trata de una fuente de primera mano. Es la única de las fuentes que estamos citando que aporta datos de la vida personal de Mascarino. Menciona la construcción del palacio del Quirinal, y otros dos edificios que el *Anonimo Buoncompagni* no cita: Santo Spirito in Sassia y el Palacio de Monte di Pietà[53]. Otra fuente del siglo XVII que hace referencia a la construcción del palacio del Quirinal por parte de Mascarino es la obra de Totti, *Ritratto di Roma*, de 1638[54]. Totti añade, además de las obras citadas, la iglesia de Santa Maria in Traspontina, otorgándole su construcción por completo a Mascarino, lo cual es erróneo; al mismo tiempo, es el primero en atribuirle la reconstrucción de San Salvatore in Lauro después del incendio de 1591[55].

Por último, la fuente más importante es la obra de Baglione de 1642, en la que nos informa de la intervención de Mascarino en el palacio del Quirinal de la siguiente forma: "... in breve divenne architettore del Pontefice, il quale diedegli la carica della bella machina del Palagio Pontificio in monte Cavallo, ove egli fabricó quel leggiadro portico in cima al cortile con la loggia, e con la facciata, e il nobilissimo appartamento; e vi pose quella bellísima scala a chiocciole, che se altro mai non havesse fatto, quella solo il renderebbe inmortale, e glorioso ne' secoli a venire..."[56]

Baglione repite las atribuciones que hacen Mancini y Totti, además de añadir el palacio del Commendatore del hospital de Santo Spirito in Sassia, y la finalización de la iglesia y la fachada de Santa Maria della Scala[57].

[52] WASSERMAN: *Ottaviano Mascarino and his drawings... op. cit.*, p. 5.
[53] *Ibídem.*, p. 6.
[54] TOTTI: *Ritratto di Roma*, 1638.
[55] WASSERMAN: *Ottaviano Mascarino and his drawings… op. cit.*, p. 6.
[56] BAGLIONE: *op. cit.*, p. 99. "... en poco tiempo se convirtió en arquitecto del pontífice, el cual le encargó la bella obra del palacio pontificio en Monte Cavallo, donde él construyó el elegante pórtico sobre el patio con la *loggia* y la fachada, y el noble apartamento; y construyó la bellísima escalera de caracol, que si no hubiese realizado nada más en su carrera, habría bastado para hacerle inmortal y glorioso en los siglos venideros...", traducción del autor.
[57] WASSERMAN: *Ottaviano Mascarino and his drawings... op. cit.*, pp. 6-7.

Sin lugar a dudas, lo que más impresionó a los contemporáneos de la obra de Mascarino fue la escalera ovalada. Ésta debe ser incluida en la tradición del siglo XVI, en la que encontramos otras escaleras destacadas como las de Vignola (su maestro reconocido) para el Palazzo Farnese de Caprarola o la de Andrea Palladio para el Convento della Carità de Venecia, actual sede de la Galleria della Accademia. Esta tradición será estudiada y aplicada por el joven Borromini en el Palazzo Barberini, y en los proyectos del Palazzo Carpegna y del Palazzo Pamphili. Resulta interesante la referencia directa del uso de la escalera oval de Mascarino en el diario del viaje a España del Cardenal Barberini: "Regresó a continuación al palacio (del Quirinal) en carroza cerrada, entrando para no ser visto por la panadería, pasando a continuación desde el patio grande a aquel donde se encuentra la escalera de caracol, y desde aquella, por la puerta secreta, accedió a sus aposentos..."[58]. Como decíamos, las escaleras fueron admiradas por todos los escritores, aunque podemos destacar las palabras de Mancini cuando se refiere a la *esquisite bellez*a de las escaleras[59].

Los diseños de Mascarino conservados en la Academia de San Lucas de Roma demuestran como el proyecto era mucho más ambicioso de lo que finalmente se realizó. El resultado final, exceptuando el ala perpendicular de la parte posterior, es simétrico y sin zonas que sobresalgan especialmente. Las dos fachadas principales son distintas. La trasera, que asoma a la ciudad, tiene los rasgos típicos de la arquitectura romana posterior a 1550, con una superficie plana y sosa. De esta forma, Mascarino deja de lado su experiencia boloñesa, donde las fachadas tenían columnas en el piso inferior, y la experiencia de Giacomo della Porta en la propia Roma, que enriqueció las fachadas de los palacios con un interesante ritmo de las ventanas que rompían la monotonía y severidad de la fachada, otorgándole cierto movimiento vertical y hacia el centro. La fachada que da al patio, sigue los principios de esta tipología a la que los arquitectos del *Cinquecento* prestaron mucha atención, con una *loggia* cinquecentesca en el piso inferior y una serie de cinco arcos en el piso superior. Dos pequeños pabellones avanzados a ambos lados forman una planta en forma de "U". La influencia de Vignola está presente tanto en el tratamiento de las fachadas como en la organización del espacio[60]. En el Palazzo Farnese de Caprarola, Vignola dispone de forma simétrica a ambos lados del vestíbulo de entrada dos pequeñas estancias, una de ellas acogiendo la escalera ovalada. Mascarino repite esta fórmula en el Quirinal, situando igualmente en uno de los lados la escalera oval[61].

[58] ANSELMI: *op. cit.* p. 4.

[59] Cita de Mancini tomada de WASSERMAN: *Ottaviano Mascarino and his drawings... op. cit.*, p. 8.

[60] WASSERMAN: *Ottaviano… op. cit.*, pp. 22-23.

[61] *Ibídem.*, p. 23.

Como decíamos, los proyectos de Mascarino pretendían extender el casino norte a través de dos *loggie*, con un patio en medio, hasta la *via Pia*. Sin embargo, en 1585 tras la muerte de su protector y paisano Gregorio XIII, se frustraron sus planes. La llegada del papa Sixto V y su nuevo arquitecto Domenico Fontana, que también eran coterráneos, provocaron la salida de Mascarino del proyecto del Quirinal. Entre 1584-1585 se construyó la Torre de los vientos, de Martino Longhi il Vecchio.

Con la evolución de las obras en el palacio del Quirinal, la fachada del edificio de Mascarino, quedará integrada en el lado norte del patio del gran palacio.

Sixto V le encargó a su arquitecto, Domenico Fontana, la continuación de las obras. Éste construyó el ala oeste, que comprende la fachada principal y la *loggia* correspondiente hacia el patio. Baglione lo recoge en *Le vite*...: "A Monte Cavallo disegnò, & edificò gran parte di quel palazzo, e terminò la parte principale da Gregorio XIII principiata. E da un lato della piazza trasportò nel mezo i due Colossi con quei Cavalli di marmo da Fidia, e da Prassitele fabricati."[62]. Baldinucci nos confirma la intervención: "...l'alzata del canto verso la piazza e strada Pia del palazzo di Montecavallo, cominciata da Gregorio XIII, seguitata poi dopo l'opera del Fontana da Paolo V, l'allargamento della piazza che gli sta avanti, ed il trasporto fin dalle terme di Costantino e situazione dell'imboccatura di strada Pia delli due colossi Castore e Polluce..."[63]

Podemos completar este repaso de la intervención de Domenico Fontana en el palacio del Quirinal con las palabras de Bellori: "...Per ordine del medesimo Potefice [Sixto V] seguitò l'altro palazzo di Monte Cavallo cominciato da Gregorio XIII, alzando il canto verso la piazza, e strada Pia, che fù poi seguitato da Paolo V nella edificatione di tutto il palazzo, rimanendovi le fenestre col leone Montalto, che Paolo senza levarlo proseguì in tutte quelle del primo piano. Slargò la piazza avanti, e dalle vicine Terme di Costantino, vi trasportò li due gran colossi di Castore e Polluce...[64]

---

[62] BAGLIONE: *op. cit.*, p. 85. "En Monte Cavallo diseñó y construyó gran parte del aquel palacio, y terminó la parte principal iniciada por Gregorio XIII. Y, de un lado de la plaza, transportó al centro los dos colosos sobre caballos de mármol de Fidia, y realizados por Praxíteles..." (traducción del autor).

[63] BALDINUCCI: *op. cit.*, vol. III, p. 393. "...la construcción del ala que da a la plaza y a la *Strada Pia* del palacio Montecavallo, comenzada por Gregorio XIII, continuada después de la intervención de Fontana por Pablo V; la ampliación de la plaza que está delante, el transporte desde las termas de Constantino y su colocación frente a la *Strada Pia* de los dos colosos Castor y Pólux..." (traducción del autor).

[64] BELLORI: *op. cit.*, pp. 196-197."Por orden del mismo Pontífice [Sixto V] continuó el palacio de Monte Cavallo comenzado por Gregorio XIII, construyendo el lado que da a la plaza y a la *Strada Pia*, que fue continuado por Pablo V, completando el edificio, manteniéndose las ventanas con el león Montalto, y que Pablo mantuvo en

Bellori nos aporta otro dato que aún hoy podemos comprobar, y que nos habla de la intervención de Fontana y de su mecenazgo: la presencia del león de los Montalto, escudo del papa Sixto V, sobre las ventanas de la fachada. Además, tanto Bellori como Baglione y Baldinucci nos informan de que, aparte de la intervención en la construcción del palacio del Quirinal, Domenico Fontana se encarga de la colocación de las esculturas a caballo de Caxtor y Pólux en la plaza del Quirinal, procedentes de las vecinas termas de Constantino. Con Clemente VIII continuaron los trabajos y se embellecieron los jardines con fuentes.

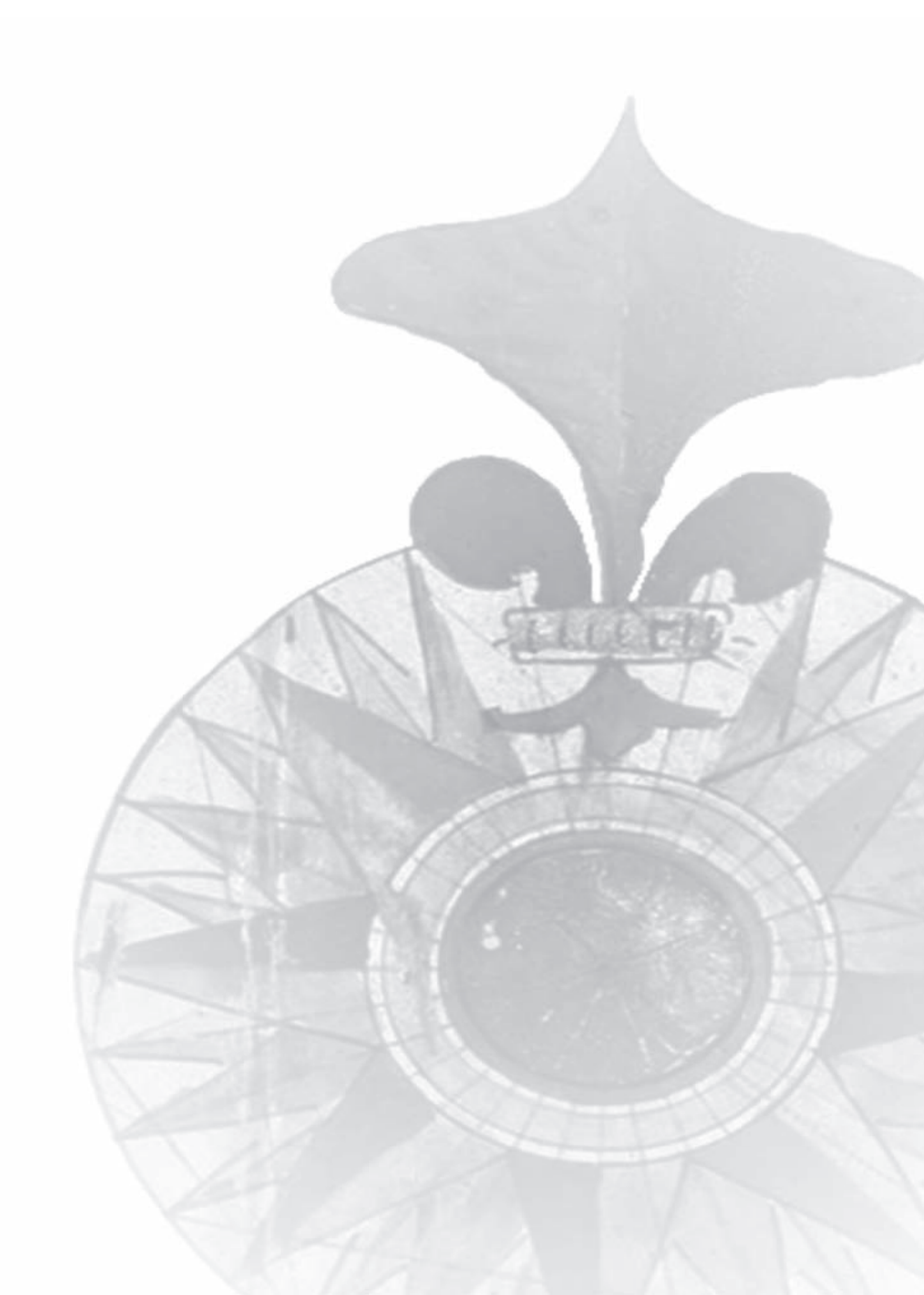
Las obras del palacio fueron continuadas por los dos arquitectos oficiales de Pablo V: Flaminio Ponzio y Carlo Maderno. El primero ideó el pórtico interno, cerrando el patio en su lado este y completando de esta forma las alas de Mascarino y Domenico Fontana. Por su parte Maderno realizó la portada principal (1615), sobre la que Bernini construyó posteriormente (1638) la logia de las Bendiciones, y una de las zonas más importantes del palacio: la capilla Paulina. Bernini continuó las obras del palacio por orden de Urbano VIII, construyendo, a parte de la citada logia de las Bendiciones, el torreón circular que se alza en mitad de la fachada principal.

El palacio se prolonga hacia el este por la actual via del Quirinale a través del tramo denominado *Manica Lunga*. Este ala, de más de 360 metros, fue construida, entre otros, por Ferdinando Fuga entre 1730 y 1732[65].

el resto del primer piso. Amplió la plaza que estaba delante y de las cercanas termas de Constantino, transportó los dos grandes colosos de Castor y Pólux...", traducción del autor.

[65] Para un estudio de la ampliación de Fuga del palacio del Quirinal, y de su obra en Roma véase PORTOGHESI, P.: "Ferdinando Fuga", en ídem: *Roma Barocca*, Roma-Bari, Electa, 1973.

Intercambios
Artísticos y culturales



Le difese costiere dello Stato Pontificio, nel secoli XVII e XVIII, tra Comacchio e il Delta del Po[1].

Diego Maestri
Universitá degli Studi Roma Tre

Resumen: *La ponencia, despues de haber aludido a la "Devolución" (1598) del Ducado de Ferrara a la Santa Sede y a la "Corte de Porto Viro", por la Republica de Venecia para desviar el curso del Po Grande, examina las torres de defensa costera construidas por el Estado de la Iglesia, en los siglos XVII y XVIII, a lo largo del litoral de la "Legazione" de Ferrara, para la defensa de los puertos de Goro, Volano etc. y de las albuferas en los alrededores de Comacchio.*
Palabras clave: *Torres de defensa costeras, Ducado de Ferrara, Santa Sede, Republica de Venecia, curso del Po, siglos XVII y XVIII.*

Abstract: *The paper, after having referred to the "Return" (1598) of the Duchy of Ferrara to the Holy See and the "Court of Porto Viro" negotiated by the Republic of Venice to divert the course of the Po Grande, examines coastal defense towers built by the State of the Church in the seventeenth and eighteenth centuries, along the coastline of the "Legazione" of Ferrara, to defend the ports of Goro, Volano etc. and lagoons around Comacchio.*
Key words: *Coastal defense towers, Duchy of Ferrara, Holy See, Republic of Venice, the course of Po, seventeenth century, eighteenth century.*

Il territorio in esame.

L'evento fondamentale, necessario per comprendere tutte le vicende dell'attuale delta del Po grande o di Lombardia, risale al secolo XII. In breve, intorno al 1150, il corso principale del Po, che seguiva il percorso dell'attuale Po di

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", refer. HAR2009-12095, Subprograma Arte y de la Acción Complementaria "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", refer. HAR 2010-09816-E.

Volano, ruppe l'argine sinistro all'altezza di Ficarolo (poco prima di Ferrara) e parte delle acque trovarono un altro corso, poco più a nord, rispetto a quello citato, detto appunto di Volano, che fin dall'antichità lambiva le mura di Ferrara e costituiva, in essa, uno scalo fluviale di notevole importanza. Per tutto il Medioevo, comunque, il Po di Volano restò navigabile fino alla foce e costituì uno dei tre porti del Ferrarese, unitamente a quello della Sacca di Goro[2] (da non confondere con l'omonima località attuale), e al porto di Magnavacca[3], oggi Porto Garibaldi. Col tempo, però, la maggior parte delle acque si riversarono nel nuovo alveo, a scapito della portata d'acqua del Po di Volano, finché navigare in esso, nel secolo XVI, divenne difficile anche per le imbarcazioni minori. Di conseguenza perse d'importanza anche il porto omonimo, la cui mancata manutenzione contribuì al suo parziale interrimento; la situazione si aggravò ulteriormente nel secolo XVII, nonostante i tentativi per ripristinarne la navigabilità, che si possono seguire nei molti documenti che trattano l'argomento.

Nel 1638, anche su consiglio dell'idraulico Benedetto Castelli, venne definitivamente chiuso il Po di Ferrara (noto come Po di Volano) e tutte le acque presero la via del nuovo Po Grande, formatosi in seguito alla rotta di Ficarolo. Il vecchio corso d'acqua era ormai alimentato solo dalle acque di scolo delle terre circostanti e alcune chiuse idrauliche consentivano e regolavano, sia pur malamente, una certa navigabilità tra Ferrara e il mare Adriatico. Qualche decennio più tardi (1671) il marchese Ippolito Bentivoglio, Giudice dei Savi di Ferrara, invano pose all'asta l'escavo del Po di Volano, da Ferrara al mare, poiché nel 1674, sospesa la navigabilità e crollati i commerci, i quartieri di Ferrara gravitanti sul fiume si spopolarono e i centri interni di Pieve, Lugo, Bagnacavallo, Argenta e vari altri subirono gravi conseguenze. Da allora in poi i molti tentativi effettuati per ripristinare la navigabilità del Po e del porto di Volano sarebbero risultati tutti inadeguati[4].

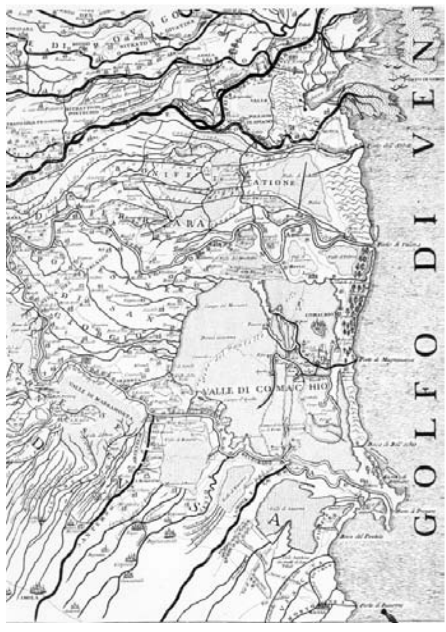
[2] L'antica Sacca di Goro o dell'Abbate era situata a nord del Po di Goro ed era tutta compresa nella cosiddetta "Isola d'Ariano, delimitata dal Po Grande o di Venezia, dal Po di Goro.

[3] Esso costituiva l'ingresso, per via d'acqua (l'unico possibile fino alla metà del secolo XIX), alla città di Comacchio che era posta entro le valli da pesca omonime..

[4] Tra i molti eventi in cui si è trattata la questione territoriale del Polesine (veneto e Ferrarese), soprattutto nell'ultimo quarto del secolo scorso ricordiamo tra l'altro: *Mostra storica della Laguna Veneta* (Venezia 1970), *Il Polesine dalla guerra di Ferrara al Taglio di Porto Viro* (Rovigo 1976-7), *La Sacra Congregazione delle acque e gli interventi territoriali settecenteschi nelle Legazioni di Bologna, Ferrara e Ravenna* (Ravenna 1977), *L'uomo e le acque in Romagna* (Faenza 1981), *La pianura e le acque tra Bologna e Ferrara* (Cento 1983) ecc.

Le questioni di confine e i porti da controllare.

Fin dal 1598, anno della devoluzione del Ducato di Ferrara alla Santa Sede, le “valli da pesca” e quelle “da canna” a nord del Po di Volano erano rimaste in possesso degli Estensi, in quanto beni allodiali della casata, mentre sulla zona costiera, in continua formazione e trasformazione per i depositi arenosi delle varie bocche del Po, vantavano diritti di proprietà i monaci della Prepositura di Pomposa. Anche la Repubblica di Venezia, che da tempo si era impossessata dell’Isola d’Ariano, tendeva ad insediare i propri sudditi lungo il Delta del Po, anche in territorio ferrarese[5] [**Fig. 1**].



1. G.B. Aleotti. Mappa del Ducato di Ferrara, part., fine del secolo XVI

Iniziarono, pertanto, sia un contenzioso a tre (Stato Pontificio, Estensi e Prepositura pomposiana) trascinatosi fino al secolo XIX, sia una questione, pure secolare, con la Repubblica di Venezia in merito ai confini nord-orientali con lo Stato ecclesiastico. La situazione era complicata anche dal fatto che la parte interna della Legazione di Ferrara, per essere mantenuta coltivabile, doveva scolare le acque meteoriche in zone di pertinenza degli Estensi, tramite i canali Ippolito e Galvano a sud, e in territorio della Prepositura pomposiana a nord, tramite il canal Bianco[6] [**Figs. 2-3**]. Al contrario, il reddito delle Valli da pesca ducali dipendeva dall’efficienza del Po di Volano e dalla navigabilità di quel porto, entrambi di proprietà pontificia. Come si

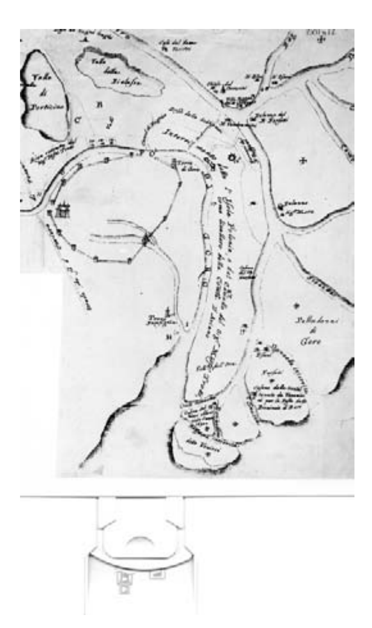
---

[5] Per una disamina dei difficili rapporti tra la Repubblica di Venezia e il Ducato di Ferrara prima e lo Stato Pontificio poi, che portarono, tra l’altro, alla deviazione del Po Grande in località Porto Viro, da parte della Serenissima e conseguentemente all’interrimento della Sacca dell’Abbate, cfr. P.G. Bassan, *Il dominio veneto nel Basso Polesine*, 2 volumi, Abano Terme 1974.

[6] La particolare morfologia territoriale del Ducato di Ferrara, che in alcune zone era allo stesso livello del mare, fin dal Medioevo, aveva reso necessaria una continua opera di regolazione dei fiumi, di escavo di canali e di bonificazioni di terreni fin dalla metà del secolo XV, al tempo di Borso d’Este. Tuttavia, solo con Ercole II s’inizia il tentativo, in parte riuscito, sebbene per poco tempo, di bonificare la maggior parte del Polesine di Ferrara, dividendolo in due grandi settori, quello delle Terre Alte o Vecchie che scaricava le acque nel Canal Bianco, e quello delle Terre Basse le cui acque erano convogliate nei canali Seminiato, Hippolito, Galvano ecc.



2. G.B. Aleotti. La chiusa idraulica a porte vinciane (detta anche Torre dell'Abbate), presso Mesola (ultimo quarto del secolo XVI).

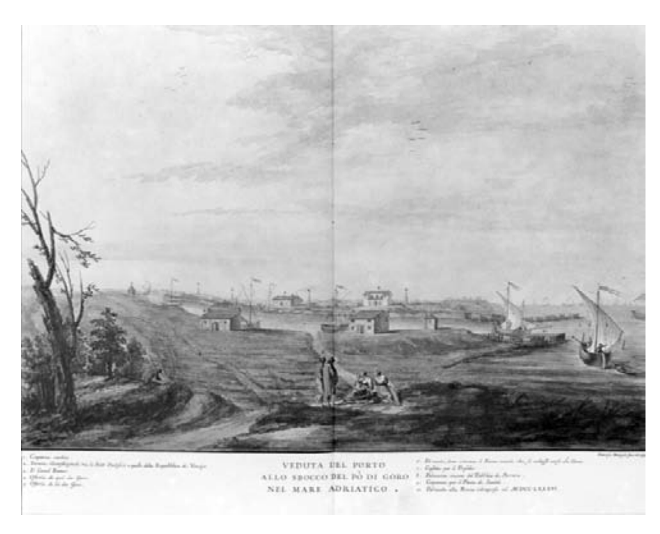


3. Prospetto e pianta della chiusa idraulica detta Torre Palù, presso Goro, in un disegno di progetto del 1751(A.S.FE., Carte dei Periti, P.IX, n.23, part.).

può intuire, la questione era molto complicata, ma le implicazioni economiche erano tali che nessuno dei contendenti voleva rinunciare alle proprie pretese.

Il sistema difensivo costiero.

"L'Ecc.mo Si. D. Innocentio Conti Mastro di Campo Generale di S. Chiesa havendo prudentemente considerato come la bocca del Po di Volana era disarmata e priva di persone che in un bisogno potessero avvisare tanto più che Volana è Porto buonissimo et è sito collocato in mezzo tra la Torre di Magnavacca, e la Torre Panfilia luogo necessario per dare li segni alle suddette Torri e di riceverli stante che Magnavacca non si può dar segno alla Torre Panfilia per la punta di Volana che la cuopre, pensò dico sua Ecc.za di voler metter un presidio al detto Porto di Volana et alzarvi una torre, ma per non incontrare l'Ecc.za sua a Roma difficoltà dell'accrescere spesa giudicò, che il presidio che era alla Torre Rossa era affatto inutile mentre vi è la Torre Bianca che è nel Porto di Magnavacca ben guarnita d'Armi e di Pezzi, di portare il presidio medesimo al Porto di Volana dove trovandosi un'antica torretta che è reli-

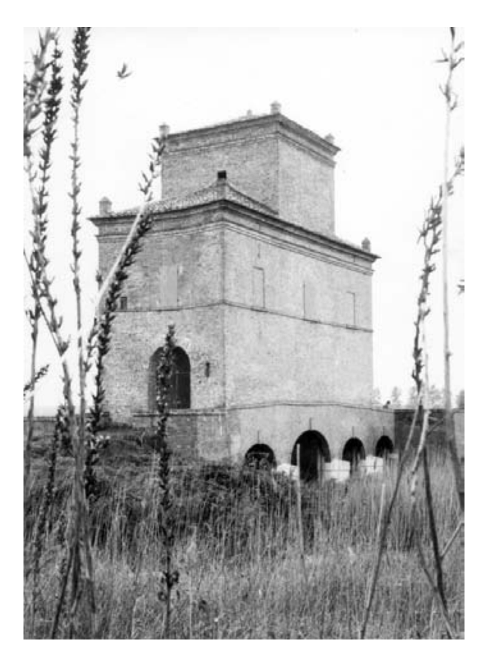


4. La linea di costa da Ravenna al Polesine d'Ariano in una mappa del secolo XVII. (Veduta del Porto allo Sbocco del Pó di Gozo nel mare Adriatico)

quia d'un'edificio dove si fabbrica il sapone di coprire essa torretta e ridurla in forma di difesa ...."[7]

Così, in una relazione di Anonimo della metà circa del secolo XVII, viene sinteticamente descritto il sistema difensivo di torri costiere di avvistamento, distribuito nella fascia orientale della Legazione di Ferrara, che si estendeva dal Porto dell'Abbate a quello di Magnavacca; sempre in territorio ferrarese, il sistema costiero era completato, a nord, dalla Torre di Goro, presso il Po omonimo, e a sud, dalla Torre di Bellocchio [**Fig. 4**]. A tale sistema difensivo, già costruito dagli Estensi, soprattutto con la Devoluzione del Ducato di Ferrara del 1598 allo Stato della Chiesa altre torri vennero aggiunte, mentre altre furono restaurate o riedificate[8]. Occorre precisare, inoltre, che la particolare situazione territoriale, in continua trasformazione, specie nella zona settentrionale, coinvolta fin dai primi anni del secolo XVII dagli effetti del Taglio di Porto Viro, effettuato dai Veneziani in destra del Po Grande all'inizio del secolo, rendeva praticamente inutili le vecchie torri costiere, anche per l'avanzare della terraferma nel mare Adriatico[9]: era quindi indispensabile, per il controllo dei porti, costruire nuove

[7] La Relazione, senza destinatario ed autore, è unita ad altre lettere e relazioni di Luca Danese ed ascrivibili all'anno 1655; è presumibile, dunque, che anche questa gli appartenga, non solo perché si cita l'anno 1654, ma anche per il fatto che, effettivamente, in quegli anni egli operò tra Comacchio e Mesola (fascicolo conservato presso l'Archivio Comunale di Comacchio).
[8] Cfr. D. Maestri, *Goro e il Delta del Po*, Roma 1981, pagg. 129-132.
[9] La quantità di mappe storiche, a prevalente carattere idraulico e militare, riguardanti la zona in oggetto è notevolissima. Sia Venezia, sia gli Estensi e sia lo Stato della Chiesa poi, fecero eseguire nei secoli XVI, XVII e XVIII, da architetti e da periti agrimensori, una quantità impressionante di carte e di rile-



5. Il Porto di Goro (cfr. bibl.; D. Sterpos 1974).

opere difensive, più a mare di quelle esistenti. Faceva eccezione la costa di Volano, dove il fenomeno dell'erosione marina, specie in corrispondenza del porto, aveva raggiunto tale rilevanza, da rendere necessario costruire le opere portuali più nell'entroterra.

Le torri citate controllavano circa quaranta chilometri di costa e ben quattro porti: quello dell'Abbate, quello di Goro [**Fig. 5**], quello di Volano e quello di Magnavacca in territorio comacchiese, ma essi, data la situazione contingente costituita dai notevoli apporti limosi presso le bocche dei rami del Po Grande e dall'erosione a sud del Delta, dovevano essere oggetto di continui lavori di escavo o di difesa dell'imboccatura portuale, al fine di consentire l'ingresso delle navi e il loro comodo attracco.

Le torri costiere di guardia

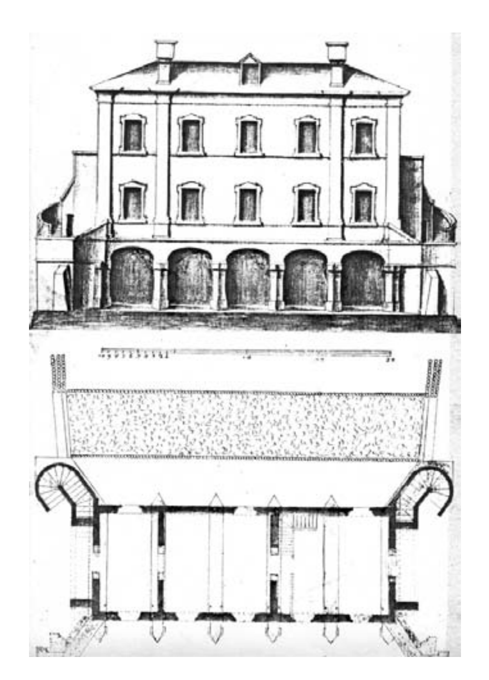
Torre di Goro

Secondo le poche notizie che di essa si hanno, era posta nell'angolo nord-est del recinto murario (lungo circa 11 km) del Castello della Mesola, costruito ad opera degli Estensi. Le varie mappe che la raffigurano schematicamente, in veduta prospettica, la mostrano a pianta quadrata, di due piani sopra un basamento a scarpa. In una mappa ascrivibile all'inizio del secolo XVIII, essa può essere individuata (anche se non toponomasticamente specificata) nella ubicazione sopraddetta, ma

vamenti in contraddittorio. Si tratta di mappe generali delle Legazioni pontificie, sia di aree comunali sia ancora di singoli corsi d'acqua o di aree circoscritte. Tra quelle riguardanti la fascia costiera della Legazione di Ferrara si possono citare: Mappa del Polesine d'Ariano (B.A.V., f. Barb., 9902/41, datata 1632; mappa del Ducato di Ferrara, di G.B. Aleotti (B.C.A. Fe., vol. Aleotti, n. 88, datata 1613; pianta del Polesine d'Ariano, del 1634-5 (B.A.V., f. Barb. 9902/44) e la mappa disegnata da F. Martinelli, del 1632 (B.A.V., f. Chigi, P. VII/2, n. 79).

del tutta staccata dal recinto del "barco" rinascimentale estense, mentre in molte altre carte, la torre sembra essere parte integrante del recinto stesso[10] [**Fig. 6**].

A detta del Baruffaldi, la Torre di Goro venne demolita nella prima metà del secolo XVII, ma successivamente ricostruita, durante la legazione del cardinal Stefano Donghi (1648–1651), probabilmente su progetto dell'architetto teatino Luca Danese. Poiché, però, anche Eustachio Manfredi la dice "posta nel recinto della Mesola", è da credere che le mura del barco estense abbiano, in effetti, incorporato una preesistente torre[11]. Da una mappa dell'isola d'Ariano, di Giovanni Jacomelli, si ricava che la torre venne distrutta definitivamente tra il 1749 e il 1751[12].



6. Le bocche meridionali del Po Grande e le Torri di Goro e Pamfiglia, in una mappa di G. Jacomelli, del 1734 (A.S.FE., Carte dei Periti, P. XII, n. 12).

Torre Panfilia

Anche della Torre Panfilia, come di quella di Goro, non rimangono tracce visibili sul terreno, né molte notizie scritte. Sulla sua esistenza, comunque, non possono esservi dubbi, in quanto, oltre alle mappe, vi sono testimonianze scritte assai probanti. Essa venne costruita, come si ricava dal Baruffaldi[13], al tempo del cardinal Stefano Donghi, che tenne la Legazione di Ferrara dal 1644 al 1648, durante i primi anni del pontificato di Innocenzo X Pamphili (1644 – 1655): non certo a caso, infatti, la torre fu detta Pamfiglia o Panfilia. Il Baruffaldi attribuisce la paternità dell'opera all'architetto camerale Luca

[10] Anonimo, mappa del Polesine d'Ariano, della prima metà del secolo XVII (B.A.V., f. Chigi, p.VII, 2, n. 26); L. Danese, Pianta del Polesine d'Ariano, del 1634 (B.A.V., f. Barb. 9902, n. 44); cfr. anche la mappa: Pianta del Po d'Ariano co'l Po delle Fornaci sino alla confina veneziana, in A. Penna, *Carte Corografiche Generali, e particolari dello Stato di Ferrara*, in Ferrara, Per gl'Heredi del Suzzi, MDCLXII (B.C.A. Fe., NA 49); G. Jacomelli, *Dissegno del Polesine d'Ariano*, con parte del Veneziano…, 5 settembre 1734 (A.S. Fe., Carte dei Periti, P. XII, n. 12) ecc.

[11] Cfr. Eustachio Manfredi, *Compendiosa informazione di fatto sopra i confini della Comunità Ferrarese d'Ariano, con lo Stato Veneto*, 1735, pagg. 107-113.

[12] Cfr. "Pianta dell'Isola d'Ariano…", di G. Jacomelli e T. Temanza (A.S.Fe., P. XII, n. 16).

[13] G. Baruffaldi, *Dell'Istoria di Ferrara*, Per Bernardino Pomatelli, Ferrara 1700.

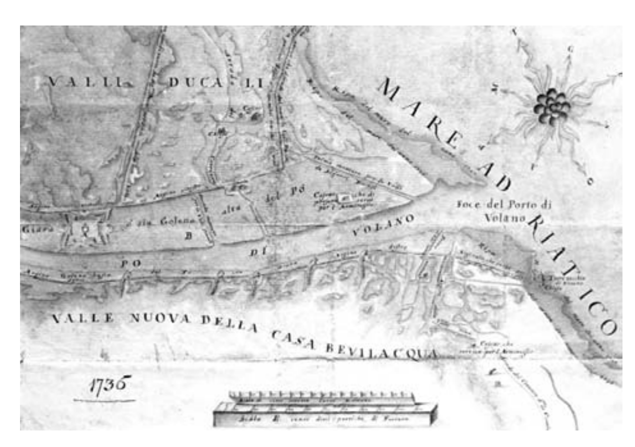
Danese e ciò appare assai probabile, visto che in quel periodo egli era incaricato di effettuare vari lavori nell'Isola d'Ariano, nell'area della Prepositura pomposiana e in quella comacchiese[14].

Dell'opera resta, oggi, solo il nome "Panfilia", riscontrabile nei toponimi di diversi casali, situati nella fascia agricola fronteggiante a nord-est il Gran Bosco della Mesola, che costituiva, tra il 1650 e il 1680, la linea di costa adriatica tra Mesola e il Po di Volano. La torre compare in varie mappe, redatte nella seconda metà del secolo XVII, e in molte altre, ascrivibili alla prima metà del secolo successivo: tra le prime, si possono citare quella presentata dai Ferraresi, nel 1693, in occasione della visita dei cardinali Adda e Barberini, e quella di C. Piccinini, Perito della Reverenda Camera Apostolica, senza data, ma ascrivibile presumibilmente agli anni 1670-1673, raffigurante il porto di Goro e le bocche meridionali del Po Grande, nella quale l'Autore dichiara che, dato il protrarsi in mare della foce del Po di Goro, la Torre Pamfiglia non può più controllare l'imboccatura del porto e propone, quindi, la costruzione di una nuova torre di guardia più a mare. Egli scrive, infatti, che "ponendosi la Torre nel sito C si puole sicuramente per mezzo di questa impedire l'esurpazioni già fatte per il passato da Si.ri Venetiani alla sinistra del Po, ma ancora il fare novi progressi, che tentano giornalmente in pregiudizio dello Stato Ecclesiastico e maggiore sicurezza delle barche che vengono in Porto cariche di merci acciò non vengano sorprese nel detto Porto da Venetiani come è seguito per il passato." Quanto alle testimonianze del secolo XVIII, tra le altre si possono citare quella del Jacomelli o Giacomelli, del 1735[15], raffigurante il distretto di Ariano o quella, sempre dello stesso Perito, del 1751[16], oppure quella di Giuseppe Zaffarini, del 1784[17]: a quanto risulta, è questa l'ultima mappa in cui compare la Torre Panfilia. Dai disegni citati e da altri ancora[18], si desume che essa sia stata del tipo classico, a pianta quadrata, su alta zoccolatura a scarpa, con tre piani agibili, compreso quello terreno, con copertura a padiglione e senza trincee e spalti all'intorno.

[14] Cfr. D. Maestri, Goro e il Delta del Po, Roma 1981, pagg. 139-142.
[15] Cfr. di G. Jacomelli, la mappa: "Stato presente del distretto d'Ariano 1735-36" (B.C.A. Fe., Mappe e disegni).
[16] Cfr. di G. Jacomelli, la mappa n. 12, P. XII, delle Carte dei Periti (A.S.Fe.).
[17] Cfr. la mappa M. 93, cart. N. 43, della Collezione mappe e disegni dell'Archivio di Stato di Roma.
[18] Cfr. la mappa di G. Jacomelli dal titolo: "Corografia del Polesine, o Isola d'Ariano, e sbocchi del Po di Lombardia…" (A.S.Fe., Carte dei Periti, P. XII, n. 6.

Torre di Volano[19].

Il Porto di Volano o di Volana [**Fig. 7**], come si diceva anticamente, persa fin dal tardo Medioevo gran parte della sua importanza, essendo ormai privo di quella navigabilità che poteva vantare prima della Rotta di Ficarolo[20], costituiva pur sempre un sicuro approdo, prima per il Ducato Estense e poi per la Legazione pontificia di Ferrara. Il minor apporto di limo determinatosi alla foce del Po di Volano e le mutate condizioni deltizie portarono, nel secolo XVII, a trasformazioni notevoli del litorale nella zona in oggetto. Da una mappa di quel secolo, senza data, né autore[21], si apprende sia l'ubicazione delle principali fabbriche portuali, sia la situazione idrografica dei canali di scolo meridionali della Bonificazione estense, sia la conformazione della torre di guardia, anteriore al 1630 circa, a pianta quadrata, su basamento a scarpa e con un'altana per l'avvistamento [**Figs. 8-9**]. Intorno alla metà del secolo XVII, il processo di erosione della fascia costiera, accentuato da forti mareggiate, determinano l'abbandono della torre costiera per indifendibilità del sito, appunto contro l'erosione marina. A partire dal 1650, si susseguono sul luogo numerose visite da parte di architetti e di prelati, onde analizzare la situazione e studiare il da farsi. Ricorderemo, qui, solo la visita del Perito Camerale Carlo Piccinini, effettuata nel 1681, di cui si ha testimonianza in una mappa[22] corredata da un ricca didascalia esplicativa della situazione generale e dei lavori di difesa compiuti a partire dal 1672. Si decise, dunque, di costruire una nuova torre più nell'entroterra e, nella scelta del



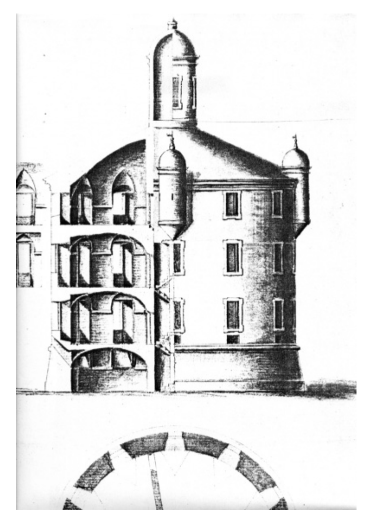
7. Il Porto di Volano in una mappa del 1736 (A.S.RM., Coll. I Mappe e disegni, C. 66, n. 417).

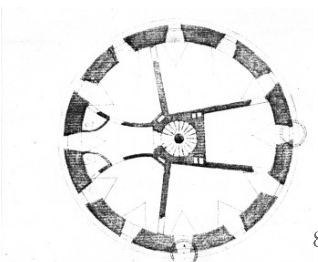
[19] Si accenna qui soltanto alla torre settecentesca, la più recente tra quelle qui citate, in quanto della precedente torre, seicentesca, che era più ad oriente di quella del secolo XVIII, nulla è rimasto.

[20] Intorno alla metà circa del secolo XIII il Po Grande, che allora, presso Ferrara, era detto Po di Volano, rompe gli argini in sinistra all'altezza di Ficarolo presso Ferrara, e la maggior parte delle acque traccia, nel tempo, quello che oggi è il corso del Po Grande fino a Porto Viro.

[21] Cfr. la mappa n. 410 (A.S.Rm., Collezione mappe e disegni, Cart. 66).

[22] Cfr. la mappa dal titolo: "Po di Volano" (A.S.Rm., Sacra Congregazione delle Acque, B. 174, Po di Volano.





8b. Planta



8a. La torre di guardia di Volano in una veduta del secoloXVI

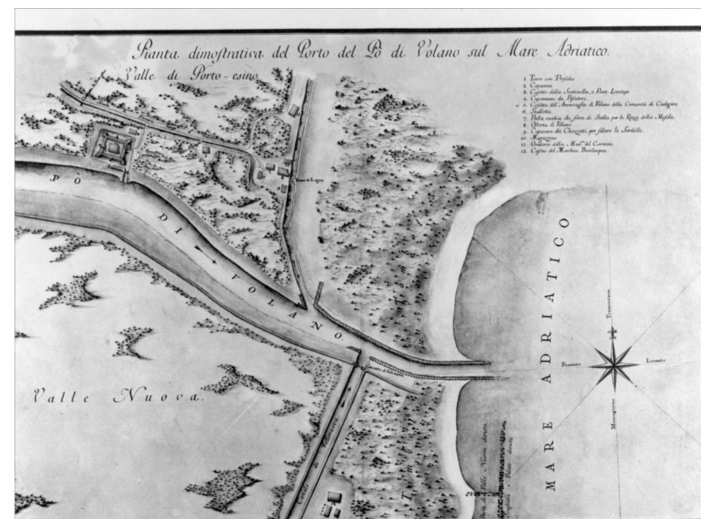
9. Il Porto di Volano in una mappa del secolo XVIII: a sinistra è visibile la Torre di Volano entro le trincee a forma stellare (cfr. bibl.; D. Sterpos 1974).

luogo in cui edificarla, tra quello proposto dal colonnello Giulio Siruti, quello ipotizzato dal cardinale Niccolò Acciaioli e quello indicato dal Piccinini, in prosieguo di tempo prevalse quello preferito dal Piccinini stesso, ma l'edificio fu fabbricato solo vari decenni dopo.

Della nuova torre di guardia restano vari disegni di progetto alquanto interessanti, ma la paternità di essi è sconosciuta, né appare facile attribuirli, in assenza di una loro datazione[23].

Il primo di tali disegni rappresenta ad una torre a pianta circolare (torre martello), di circa m. 13 di diametro, per altrettanti di altezza in gronda, con basamento a scarpa, racchiudente un piano terra che riceve aria e luce mediante aperture a bocca di lupo, aperte sotto le finestre del primo piano, per ragioni di difesa. La zona cilindrica comprende altri tre piani, tutti coperti a volta (come quelli del piano terra), con due sole torrette sussidiarie e una torretta centrale per avvistamento alla sommità della copertura. Una scala a chiocciola centrale disimpegna i vari piani,

[23] I disegni in oggetto sono tutti conservati presso l'Archivio di Stato di Ferrara, Carte dei Periti, P. XII, nn. 33, 34, 35, 36, 37, 38. Altre mappe, invece, relative al porto di Volano sono conservate presso l'Archivio di Stato di Roma. Tra esse citiamo, ad esempio, quella di G. Zaffarini, del 1784, quella di F. Ghiberti, del 1771 e quella anonima, datata 1736.

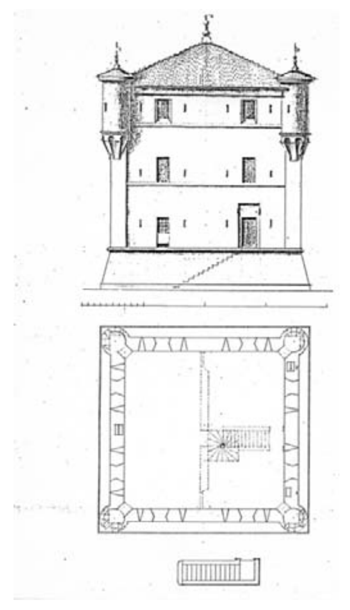


10. Prospetto e pianta progettuali della T, presso la foce del Po omonimo, secolo XVIII orre di Volano (A.S.FE., Carte dei Periti, P.II, n.33, part.).

ognuno dei quali risulta diviso in cinque ambienti principali intercomunicanti. La torre non presenta feritoie, se non nelle torrette, ma possiede ben dodici grandi finestre per piano [**Fig. 10**].

Il secondo disegno, ascrivibile al 1730-40 è tra i più completi, in quanto si passa dalla planimetria dell'edificio e delle fortificazioni di terra, a pianta stellata, al prospetto, alle piante dei piani principali, ad una sezione generale, che interessa la fabbrica, gli spalti e il fossato, e perfino ad un particolare del corpo scala. La torre è a pianta quadrata, su zoccolo a scarpa, con paraste angolari e tetto a padiglione. Il piano terra, con volte e finestre a bocca di lupo, è diviso in tre grandi ambienti, in uno dei quali è prevista la costruzione di un pozzo. Dei tre piani superiori, solo il secondo presenta volte a padiglione, mentre l'ultimo è contrassegnato da quattro aperture per lato, sfalsate rispetto a quelle dei piani inferiori. Le dimensioni, deducibili dal grafico, sono di metri 13,30 per lato, e di metri 12,50 di altezza, dal piano di campagna alla linea di gronda., Anche in questa torre l'accesso avviene dal primo piano, mentre i collegamenti interni sono garantiti da una scala a due rampe disuguali. Nella sezione è chiaramente indicata la fondazione, che prevede. per tutta la larghezza dei muri portanti e per tutta la loro lunghezza, il necessario costipamento del terreno, mediante pali (agucchie) conficcati nel terreno, data la pressoché nulla portata del terreno [**Fig. 11**].

Il terzo progetto, ascrivibile al 1730-40 come il secondo, presenta invece una torre a pianta quadrata, di dodici metri circa per lato al di sopra dello zoccolo a



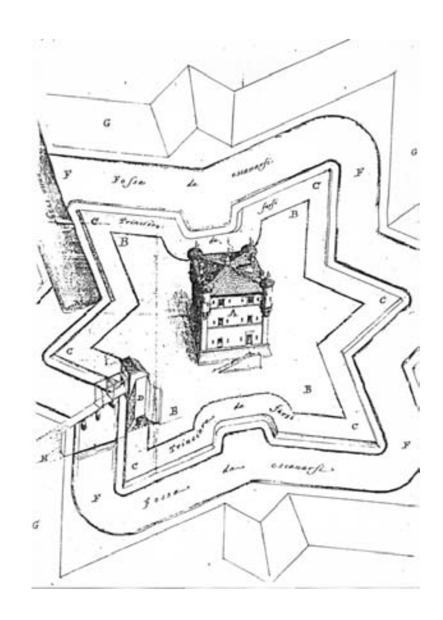
11. Progetto per una Torre di guardia, a pianta quadrata, sul Po di Volano, in un disegno della prima metà del secolo XVIII (A.S.FE., Carte dei Periti, P.II, n.37, part.).

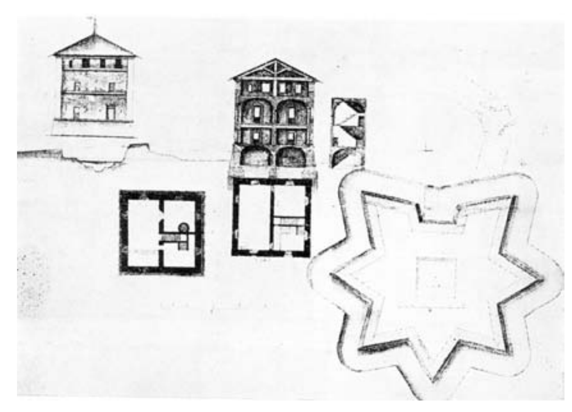
scarpa [**Figs. 12-13**]: l'ingresso alla torre stessa, che avviene dal primo piano, si verifica per mezzo di una scala staccata dal corpo principale; leggere paraste angolari, quattro torrette sussidiarie, sei grandi aperture e dodici feritoie per lato animano l'organismo architettonico, coperto a padiglione e senza torretta superiore d'avvistamento. Una scala a chiocciola smista i vari piani interni, ognuno dei quali è diviso in tre ambienti. Questo disegno non rappresenta altro che la pianta e il prospetto della torre, raffigurata invece in assonometria cavaliera in un altro grafico, a firma di Giovanni Iacomelli, datato 29 dicembre 1740 (Ferrara). Il prospetto principale, quello cioè con la scala esterna e la porta d'ingresso, raffigurato nei due disegni, collima anche nei più piccoli particolari: forma e dislocazione delle aperture, forma delle torrette minori, delle paraste angolari e della copertura. Anche nella stesura grafica i due disegni sono simili, ma si differenziano da quelli descritti precedentemente: è molto probabile, pertanto, che entrambi si debbano al Giacomelli[24].

Senza dubbio sono questi i grafici relativi alla torre costruita e tutt'ora esistente: nel 1740, infatti, il Giacomelli così scrive nel disegno assonometrico: "Dissegno Prospettico in pianta elevata della Nuova Torre construtta al Porto di Volano coll'indicazione dei lavori fatti, e da farsi per il compimento totale di detta fabrica, e dei suoi trinceramenti; A. Torre del tutto compita al di fuori, e nel di dentro restano da governarsi li muri, che sono griezi, e le volte, da ultimarsi il rinfianco imperfetto di dette volte, da farsi le saliciate, Porte, Finestre, Vedriate, nappe de' camini, e sua gran parte delle Scale si interne, che esterne per l'ingresso in detta torre con sua ponticella alzabile."

Egli dà poi notizia del fatto che la fossa perimetrale attorno alle trinciere di terra deve ancora escavarsi, mentre nel 1739 era stata già scavata la fossa che dal Po

[24] Di Giovanni Jacomelli o Giacomelli si hanno notizie dal 1733 al 1758. Di lui ci restano vari disegni relativi a opere di sistemazione territoriale nel Delta ferrarese e diverse relazioni redatte per la Reverenda Camera Apostolica. Nella controversia dei confini nell'Isola d'Ariano egli in quel tempo lo Stato della Chiesa, inoltre a più riprese si occupa dei porti pontifici di Goro, di Volano e di Magnavacca.





12. Prospetto e pianta progettuali della Torre di Volano, realizzata nella prima metà del secolo XVIII (A.S.FE., Carte dei Periti, P.II, n.36, part.).
13. Assonometria della Torre di Volano riportata nella figura 12 (A.S.FE., Carte dei Periti, P.II, n.38, part.).

di Volano doveva portare l'acqua nel fossato perimetrale stesso. Se si eccettuano le quattro torrette ausiliarie, non realizzate o demolite in seguito, i grafici sopra descritti collimano con la torre ancora oggi esistente in riva al Po di Volano [**Fig. 14**]

Qualche parola a parte occorre dire a proposito del sistema difensivo esterno alla torre: la sua esistenza, dichiarata nelle fonti d'archivio, quale quella citata e redatta dal Giacomelli, e per di più dimostrata dalle fotografie aeree del secolo scorso[25], non è stata considerata nel recente restauro cui è stato sottoposto l'edificio; inoltre, lavori di arginatura, effettuati sul Po di Volano una decina d'anni orsono ne hanno in parte sepolte le tracce. Se si dovesse tener conto di una mappa raffigurante il Porto di Volano, del 1736[26], indipendentemente dalle altre fonti, si dovrebbe dedurre che le "trinciere" a stella fossero già esistenti alla data di stesura della mappa, mentre pare più attendibile quanto scritto dallo stesso Giacomelli nel 1740 e cioè che quelle dovevano ancora erigersi. L'immagine del 1736, in altre parole, deve essere vista come intenzione progettuale, più tardi effettivamente realizzata, ma non ancora esistente alla data di esecuzione della mappa.

[25] Cfr. D. Maestri, *Cartografia antica ed aerofotografia per l'individuazione di opere fortificate scomparse*, in Atti del III Convegno sul riuso dei castelli, L'Aquila, 1986.

[26] Cfr. la mappa n. 417 (A.S.Rm., Collezione mappe e disegni, cart. 66). Forse è questo un tipico caso di non attendibilità di una mappa storica, ad una certa data (visto che le difese esterne alla torre di Volano furono costruite intorno al 1740-45), in quanto l'immagine deve essere vista come intenzione di progetto, più tardi realizzata, ma non esistente alla data in cui fu disegnata la mappa citata.



14. La Torre di guardia di Volano, alla fine del secolo scorso.

Torre di Magnavacca.

In una Relazione attribuibile a Luca Danese, scritta al tempo in cui tenne la Legazione di Ferrara il cardinal Alderano Cybo, di Massa Carrara (1651 – 1654), o subito dopo, a proposito della Torre del Porto di Magnavacca è riportato quanto segue: "Del mese di Genaro e Febraro 1654 furono fatti molti risarcimenti alla Torre di Magnavacca d'ordine dell'Em.mo Card. Cybo Legato, cioè furono fatti due Casini per la monitione da guerra, furono fatte le cannoniere, furono murati due finestroni, fu rifatto il selegato delle stanze dei soldati, fu rappezzato le nape dei camini, fu fatto un'appoggio alla scala che va in Piazza d'Armi, fu fatto il Ponte levatore, fu riaperto il tetto della Torre, fu nettato il luogo comune il quale fu anche voltato di nuovo di pietre nelle quali operazioni occorse di spesa come dalla lista di M.° Iacomo Nardi, e compagni da me tassata lire ducentocinquantatre e sei bolognini dico….253 – 6"[27].

Alla Torre Rossa e alla Torre di Magnavacca, che erano le due opere difensive del porto e del canale Pallotta[28] [**Fig. 15**], che conduceva a Comacchio, accennano

[27] Relazione attribuibile a L. Danese (cfr. n. n.6). Il cardinale Alderno Cybo, di Massa Carrara, citato nel passo, tenne la Legazione di Ferrara dal 1651 al 1654.
[28] Così denominato perché fatto scavare e sistemare dal cardinale Battista Pallotta, Legato di Ferrara dal 1631 al 1634.

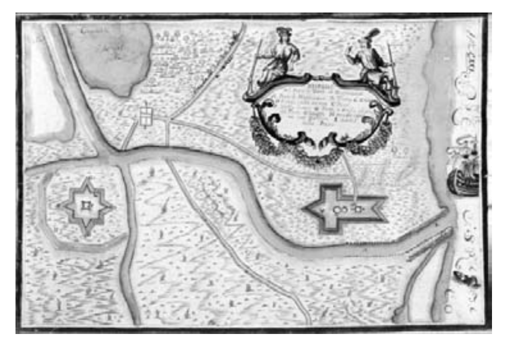
anche altri studiosi, come A. Penna[29], G. F. Bonaveri[30] e G. F. Ferro[31], tutti del secolo XVII. G. Farinelli[32], poi, in un suo manoscritto in quattro volumi, ne parla in questi termini: "Alcuni vogliono che in questo incontro (scorrerie dei Veneziani lungo il litorale ferrarese al tempo del Legato Matteo Ginnetti, 1640 – 1643) fosse fabbricata la torre di Magnavacca, e munita poscia di propri pezzi di artiglieria, come del pari ne fu allora munita la torre Rossa, con stazionarvi un forte presidio che la Foce del porto difendesse, e 3.000 fanti furono acquartierati in Comacchio." Entrambe le torri citate avevano funzione di controllo dell'accesso dal mare alla città di Comacchio e sicuramente la torre Rossa, posta alla confluenza del canale Pallotta con il canale delle Valli da pesca, era la più antica..

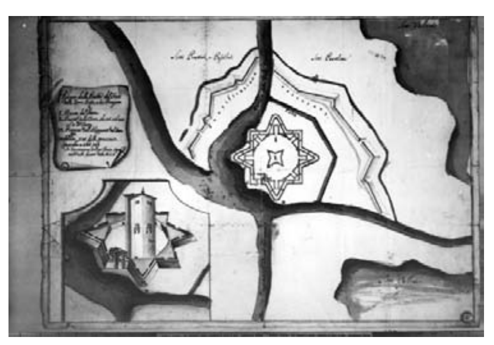


15. Il Porto di Magnavacca (oggi Porto Garibaldi), in una mappa del secolo XVIII (cfr. bibl.; D. Sterpos 1974).

A differenza delle altre torri sopra descritte, che non presentano grandi problemi, per quanto attiene alla tipologia, circa queste ultime sono da sottolineare alcuni aspetti particolari. Deve essere precisato, inoltre, che le mappe e i disegni fino ad oggi rintracciati, inerenti i due edifici citati, sono pochi e tutti, meno uno, di non grande qualità, sia come rilevamento topografico, sia come raffigurazione architettonica: fatti, questi, tuttavia, che non ne diminuiscono il valore documentario ed informativo. Tra i disegni individuati si segnalano quello conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara[33] [**Fig. 16**], quello inserito in un volume manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze[34] e altri appartenenti all'Archivio di

[29] Cfr. A. Penna, *Carte Corografiche Generali, e particolari dello Stato di Ferrara*, In Ferrara, per gl'Heredi del Suzzi, MDCLXII, pag. 44.
[30] cfr. *Della città di Comacchio delle sue Lagune e Pesche*, di Giovan Francesco Bonaveri, opera "ampliata, corretta, e con varie note illustrata" dal dottor Pier Paolo Proli e pubblicata in Cesena", nel 1761, pagg. 146-47.
[31] cfr. *Istoria dell'antica città di Comacchio*, di Giovan Francesco Ferro, in Ferrara, 1701, pag. 425.
[32] Cfr. Gaetano Farinelli, *Storia corografica politica e naturale delle Valli e città di Comacchio*, ms inedito, in 4 volumi, del secolo XIX, conservato presso la Biblioteca Comunale di Comacchio.
[33] Cfr. Collezione delle Mappe (XIV, CXXI), Porto e torri di Magnavacca.
[34] Cfr. Daniele Sterpos, *Porti adriatici e paesi dell'Appennino nel sec. XVIII*, dal manoscritto palatino C.B. 4.7² della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Roma 1974.


16. La Torre Bianca o di Magnavacca (a destra, nell'immagine) e la Torre Rossa (a sinistra, nell'immagine), in una mappa storica ascrivibile alla fine del secolo XVI (B.Ar.FE., Collezione delle Mappe -XIV-, CXXI).


17. La Torre Rossa in un grafico del 1733 (A.S.RM., II Collezione delle Mappe, Comacchio, n. 33 Forte della Torre Rossa).


18. Ciò che rimane della Torre Rossa, presso Comacchio.

Stato di Roma[35] [**Fig. 17**] e alla Biblioteca Apostolica Vaticana. Il grafico migliore è quello di Firenze che, in vista zenitale e con disegno accurato, rappresenta la fascia a ridosso del Canale del Porto, dal mare fino all'inizio della zona valliva di Comacchio. Esso presenta la Torre Rossa con un sistema planimetrico simile a quello delle altre mappa citate, mentre, per la Torre Bianca o di Magnavacca, mostra un perimetro difensivo esterno di baluardi di terra differente, rispetto a quello riportato negli altri grafici. In questi disegni, grande importanza viene attribuita alla rappresentazione delle fortificazioni esterne a forma di stella, per la Torre Rossa [**Fig. 18**], e a croce con speroni , per la Torre Bianca. Queste fortificazioni e altri lavori di potenziamento furono eseguiti dagli Austriaci tra il 1708 e il 1723, quando Comacchio soggiacque all'impero d'Austria. In effetti, per quanto riguarda la Torre Rossa, detta forte Giuseppe, in quel torno di tempo, è probabile si sia trattato solo di un ampliamento, in quanto, stando ad una mappa della Biblioteca Apostolica Vaticana[36], essa presentava, già nel secolo XVII, un sistema difensivo perimetrale esterno.

[35] II Collezione delle Mappe: Comacchio, n. 3, Forte della Torre Rossa, 1733.
[36] Cfr. Cod. Barb. Lat., n. 9902, n. 29: valli di Comacchio e linea di costa tra Volano e Primaro.

Tra le altre mappe, più tarde, che riportano la Torre Bianca o di Magnavacca, si possono ricordare quelle di Giovanni Giacomelli, ricopiate, l'una, da una mappa precedente, del Perito Ferrante Tomasi[37]; l'altra, da una del 1725, del Perito Giuseppe Guizzetti[38], e quella, infine, che si deve a Giuseppe Zaffarini.

Bibliografia.

PENNA, A.: *Carte Corografiche Generali, e particolari dello Stato di Ferrara*, in Ferrara, Per gl'Heredi del Suzzi, MDCLXII (B.C.A. Fe., NA 49).

FERRO, G. F.: *Istoria dell'antica città di Comacchio*, in Ferrara, Per Bernardino Pomatelli, 1701.

MANFREDI, E.: *Compendiosa informazione di fatto sopra i confini della Comunità Ferrarese d'Ariano, con lo Stato Veneto*, 1735, s.l., s. ed.

BONAVERI, G. F.: *Della città di Comacchio delle sue Lagune e Pesche*, opera "ampliata, corretta, e con varie note illustrata dal dottor Pier Paolo Proli e pubblicata in Cesena", Gregorio Biasini Impressor Vescovile, 1761.

FARINELLI, G.: *Storia corografica politica e naturale delle Valli e città di Comacchio*, ms inedito, in 4 volumi, del secolo XIX, conservato presso la Biblioteca Comunale di Comacchio.

AA. VV.: *Mostra storica della Laguna Veneta*, Venezia 1970.

BASSAN, P. G.: *Il dominio veneto nel Basso Polesine*, 2 volumi, Abano Terme 1974.

STERPOS, D.: *Porti adriatici e paesi dell'Appennino nel sec. XVIII*, dal manoscritto palatino C.B. 4.7^2 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Roma 1974.

AA. VV.: *Il Polesine dalla guerra di Ferrara al Taglio di Porto Viro*, Rovigo 1976-7.

[37] Cfr.: "Pianta del Porto di Magnavacca fatta dal sig.r Ferrante Tomasi Perito Ferrarese dell'anno 1673, e trascrita da me infrascritto li 25 Maggio dell'1737. G. Jacomelli (Archivio di Stato di Roma, Collezione mappe e disegni)."

[38] Cfr. Pianta del Porto di Magnavacca fatta dal Sig.r Giuseppe Guizzetti perito…", del 1725, aggiornata con i lavori fatti al porto citato fino al 1736, allegata ad una relazione di G. Jacomelli, del 1742 (Archivio di Stato di Roma).

AA.VV.: *La Sacra Congregazione delle acque e gli interventi territoriali settecenteschi nelle Legazioni di Bologna, Ferrara e Ravenna,* Ravenna 1977.

AA. VV.: *L'uomo e le acque in Romagna,* Faenza 1981.

MAESTRI, D.: *Goro e il Delta del Po,* Roma 1981.

AA. VV.: *La pianura e le acque tra Bologna e Ferrara,* Cento 1983.

MAESTRI, D.: *Cartografia antica ed aerofotografia per l'individuazione di opere fortificate scomparse,* in Atti del III Convegno sul riuso dei castelli, L'Aquila, 1986.

Abbreviazioni.

A.S.Rm. – Archivio di Stato di Roma.

A.S.Fe. - Archivio di Stato di Ferrara.

B.A.V. – Biblioteca Apostolica Vaticana.

B.C.A.Fe. – Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara.

Modelos italianos de ornamentación en el primer renacimiento en Andalucía oriental[1]

Pedro A. Galera Andreu
Universidad de Jaén

Resumen: *La tardía conquista del reino nazarí de Granada (1492) al final de la Edad Media, posibilita en todo el territorio del nuevo Reino, que comprende la actual Andalucía Oriental, el arraigo del nuevo lenguaje difundido desde Italia –paradójicamente- denominado al "Antiguo". En esta operación intervendrá activamente la nobleza a través de la exaltación del caballero humanista, hombre de armas y de letras, en torno a la construcción de su propia residencia. De otra parte, la Iglesia, más por medio del arte mobiliar que de la arquitectura, contribuirán a la implantación de modelos de ornamentación italianos.*
Palabras clave: *Ornamentación, Renacimiento, "Antiguo", Nobleza, Iglesia, Granada.*

Abstract: *The late conquest of Nazarí kingdom of Granada (1492) at the end of the Middle Ages, possible throughout territory of the new Kingdom, which includes the current eastern Andalusia, the roots of the new language spread from Ital –paradoxically- named the "Ancient". In this action, participate actively the nobility through the exaltation of the humanist knight, man of arms and letters, about building your own residence. Furthermore, the Church, through of the mobiliar art contribute to the implantation of models of Italian ornamentation.*
Key words: *Ornamentation, Renaissance, "Ancient", Nobility, Church, Granada.*

El prestigio del "Antiguo".

La tardía conquista del reino nazarí de Granada, en el "Otoño", ya avanzado, de la Edad Media supondría más allá de la trascendencia política que suponía para las dos Coronas, Castilla y Aragón, recién unidas por el matrimonio de Isabel y Fernando, herederos de una y otra respectivamente, una oportunidad de innovación

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", refer. HAR2009-12095, Subprograma Arte y de la Acción Complementaria "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", refer. HAR 2010-09816-E.

cultural amplia, que comprendía desde la tecnológica asociada a la guerra (desarrollo de la artillería y de la poliorcética defensiva) a las estrategias de conversión y asimilación de la población islámica, apoyadas en el auge de la imprenta y de la imagen, y a fin de cuentas en la transformación de la escena urbana regida por un nuevo sistema de relaciones sociales.

Granada, como ciudad y como territorio, el nuevo Reino de Granada, en la medida que fruto de una "cruzada" militar, no sólo era un referente en el orden político dentro de la Península Ibérica, sino también fuera de sus límites naturales en el orbe cristiano occidental. Lógico, por tanto, que ciudad y territorio se presentaran como una buena ocasión para consolidar la imagen moderna que la monarquía española estaba acuñando y difundiendo en el ámbito de la Europa cristiana. Un proceso iniciado por los Reyes Católicos, más en el plano institucional, y continuado bajo la regencia de su hija Juana y su nieto, Carlos, hasta su coronación como Emperador, el punto culminante para la Granada que soñó con convertirse en centro de un Imperio universal, simbolizado por la construcción de los dos grandes hitos arquitectónicos: la catedral y el palacio renacentista en la Alhambra.

En ese primer cuarto del siglo XVI en Granada se fraguó en gran parte un acontecimiento histórico tan decisivo como la gran empresa del descubrimiento de América y se vivió con intensidad diplomática la prisión de Francisco I de Francia y las vísperas del Saco de Roma, a la par que se introducía la métrica italiana en la poesía española. Como laboratorio avanzado de la guerra, de Granada partieron expertos militares a pelear los intereses de Aragón en Nápoles con el famoso Gonzalo Fernández de Córdoba, el "Gran Capitán", al frente, pero de Italia venían a su vez un humanista de la talla de Pedro Martir de Anghiera o Anglería, atraído por los éxitos de los monarcas españoles a conocer directamente su acción política a la vez que a transmitir su erudición educativa, primero a los hijos de Íñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, Capitán General con sede en la Alhambra del Reino recién conquistado, y después educador de un cuerpo selecto de la caballería cortesana, los "continos", hasta 1509, en Granada. O artistas como Jacopo Florentino, por señalar al más conocido de entre otros, sin olvidarnos de los españoles que tuvieron formación italiana, caso de Siloe y Machuca.

Si en un primer momento, en vida de los Reyes Católicos, el lenguaje con el que se manifestaba todo el programa arquitectónico, civil o religioso, era el gótico último, el denominado "Tudesco" o "Moderno", con sus sucesores, y sobre todo con Carlos V, se impondría sistemáticamente el "Antiguo" o "Romano". No obstante -y esta será una distintiva de la Andalucía Oriental- desde la primera década del Quinientos se implantará en su suelo dos auténticas primicias al "Antiguo" con la

presencia de artífices, materiales y modelos gráficos llegados directamente de Italia: El palacio de la Calahorra (Granada) y el de Vélez Blanco (Almería), ambos promovidos por hombres de guerra, nobles caballeros que compartían el ideal humanista de la afición por las armas y las letras. En ambos casos se trataba de un cambio o adaptación moderna al "Antiguo" en una obra iniciada al "Moderno". Modelo de conducta, que tendrá su continuidad en las décadas siguientes.

El primero de estos nobles era Rodrigo de Mendoza (ca. 1466-1523)[2], hijo natural del cardenal de Toledo, D. Pedro González de Mendoza, de quien obtuvo las tierras del Cenete, territorio al pie de la cara norte de Sierra Nevada, al este de Guadix; personaje turbulento, heredó de su padre dichas tierras junto con un castillo comenzado a construir en 1491, ocho años antes de un viaje suyo a Italia, decisivo para el giro que experimentaría a su vuelta, en 1500,la que iba a ser su residencia por un tiempo. Un viaje revelador del valor de la cultura de la antigua Roma, como debió serlo para otro Mendoza, pariente suyo, su primo D. Íñigo López de Mendoza, segundo Conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar, quien había sido embajador de los Reyes Católicos ante la Santa Sede (1486) donde cumplió una importantísima misión al lograr un tratado de paz entre el Papa y el rey de Nápoles y sus aliados , las ciudades de Florencia y Milán, y también el reconocimiento legal de Rodrigo, como hijo del cardenal. El segundo protagonista, D. Pedro Fajardo y Chacón (1478/1484-1546)[3], primer marqués de los Vélez, consolidaba con la

---

[2] También conocido como Rodrigo Diaz de Vivar Mendoza, por su admiración hacia la legendaria figura del Cid Campeador, de quien sostenía ser descendiente, y cuyo apellido lo añadió al obtener de su padre el condado del Cid y después el título de marqués del Cenete, en 1492, al que seguirían nuevos títulos vinculados a señoríos en tierras valencianas: Marqués de Ayora y Barón de Alberique, Alcocer, Alcácer y Alasquer. Sobre su figura, vid.GOMEZ-MORENO MARTINEZ, Manuel, "Hacia Lorenzo Vázquez", en *Sobre el Renacimiento en Castilla*(1925), Granada, Instituto Gómez-Moreno, 1991, es especial págs.61-69; LAYNA SERRANO, Francisco, *Historia de Guadalajar y sus Mendozas en los siglos Xv y XVI*, Madrid, C.S.I.C.; MARCH, José Maria, "El primer Marqués del Cenete. Su vida suntuosa", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1951, págs.. 47-65; MENESES GARCÍA, Emilio, *Correspondencia del Conde Tendilla*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1973-1974. Vol.II.; MARIAS FRANCO, Fernando, "Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escurialensis", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, II, 1990, págs. 117-129.

[3] El título de Marqués de los Vélez lo obtuvo en 1507, pero dos años antes, en 1505, ya residía en Vélez Blanco, a consecuencia del destierro de la ciudad de Murcia, sufrido por apresar a un caballero oriolano dentro del conflicto habido entre los habitantes de Orihuela y el obispo de la diócesis de Cartagena-Murcia. Vélez-Blanco ("Velis Candidum") y la cercana Vélez-Rubio ("Velis Rubeum"), así con estas denominaciones en latín las describe el cronista Gonzalo de Ayora, era la cabeza de un señorío que se extendia por la cuenca del bajo Almanzora, más Cuevas de Almanzora, en la costa, donde tenia otra residencia encastillada. Sobre su figura y el marquesado, vid. MARAÑÓN, Gregorio, *Los tres Vélez. Una historia de todos los tiempos*, Madrid, Espasa Calpe, 1960; PALANQUES AYÉN, Fernnado, *His-*

construcción del Castillo de Vélez Blanco la posesión del extremo avanzado en la frontera con el Reino nazarí que le había legado su padre, Juan Chacón, Adelantado del Reino de Murcia, Título que también heredaría. En la persona de Pedro Fajardo concurren las mismas características de hombre de armas (intervino con éxito en la represión del levantamiento morisco de 1500 y más tarde contra los Comuneros, al lado de Carlos V) y hombre de letras, discípulo y amigo de Pedro Mártir de Anglería, emparentado además con el marqués de Cenete tras sus segundas nupcias con Dª Mencía de la Cueva, hija del duque de Alburquerque. Una visita de Fajardo a La Calahorra en 1512, podría haber sido determinante en su intención de introducir el nuevo lenguaje al "antiguo" en el patio y galerías meridionales del castillo de Vélez Blanco, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York[4], aunque la transferencia de modelos, materiales y muy posiblemente de operarios no coincidan con los del granadino.

Un tercer personaje, este de menor rango nobiliario, pero igualmente partícipe de la doble condición de guerrero y amante de las humanidades, traemos a colación para estos inicios renacentistas: Gil Alvárez Rengifo, Comendador de Montiel, contino de guerra, a quien los reyes Católicos por esta condición de fiel servidor que era el contino y en recompensa por las hazañas de su padre, Juan Vázquez Rengifo, que murió peleando en la Vega de Granada, le concedieron la tenencia del Generalife, siendo su primer Alcaide. Pero si la espléndida residencia nazarí era, aparte de sus beneficios, un símbolo de reconocimiento y de poder, el caballero Rengifo quiso tener también su presencia activa en la ciudad de Granada, por lo cual adquirió en 1514 una casa en el borde de murallas, con estructura de torre, a la que con otras colindantes que fue adquiriendo forma la actual "Casa de los Tiros", de fortísima impronta militar, tanto por su denominación, alusiva a los mosquetes situados en la parte superior, almenada, como en el interesante conjunto de imágenes de hombres ilustres de la Antigüedad, que aparecen en su fachada combinados con divisas en jeroglífico, y que continuado en el interior en la decoración del salón principal o

toria de la villa de Vélez Rubio(1909), Vélez-Rubio, Revista Velezana, 1987; TAPIA GARRIDO, José Ángel, *Vélez-Blanco. La villa señorial de los Fajardo*, Amería, Diputación provincial, 1953; FRANCO SILVA,Alfonso, *El marquesado de los Vélez (siglos XIV-mediados del XVI)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995; RUIZ GARCÍA, Alfonso, *El castillo de Vélez Blanco (Almería)*, Vélez-Rubio, revista velezana, 2002.

[4] Acerca de la desventurada venta de los mármoles del patio a comienzos del siglo XX a un anticuario de Paris y su posterior compra por el norteamericano, mr. Blumenthal, y final donación de éste al Metropolitan Museum, vid. RAGGIO, Olga (1964), "The Vélez Blanco Patio", *Bulletin Metropolitan Museum*, XII, New York. Trad.esp. en *Anales de la Universidad de Murcia*, XXVI, 2-3, págs.. 231-261. Y RUIZ GARCÍA, op.cit.

"Cuadra Dorada", completan uno de los mejores exponentes del discurso humanista de la unión de las armas y las letras existentes en España y con conexión italiana, como trataré de demostrar.

En cuanto a la Iglesia y al arte en Granada para este momento, el otro punto que me interesa desarrollar, si en principio se mantuvo fiel al estilo gótico en la arquitectura, enseguida adoptó en cambio el gusto por el Antiguo en lo tocante al mobiliario y ornato interior. Gusto, que en momentos tan tempranos pasaba por la presencia directa de artistas italianos o de españoles conocedores de lo italiano o bien de piezas encargadas a talleres italianos. Combinaciones todas estas que encontramos en un espacio tan marcadamente "tudesco" como la Capilla Real de Granada a partir de la segunda década del Quinientos. Será el sepulcro de los monarcas conquistadores, Fernando e Isabel, la que inicie de manera brillante ese giro clasicista con esta pieza encargada entre 1513 y 1514 a Domenico Fancelli y labrado en suelo italiano, innovador en lo tipológico y en lo formal, aunque este mismo escultor ya hubiera hecho dos años antes ajustado a este modelo el del príncipe Juan para santo Tomás de Ávila. El papel del conde de Tendilla y Alcaide de la Alhambra, Iñigo López de Mendoza, resulta revelador en esta historia, pues habiendo intervenido de forma activa en las obras de la Capilla, sobre todo a partir de la modificación del proyecto en 1509, recomendando al maestro mayor de la catedral de Sevilla, Rodrigo Hernández ,mostraba en paralelo su clara predilección por el "Romano" y por artistas originarios de Italia, ya que su relación con Fancelli venía de atrás, cuando le encarga en 1508 el sepulcro de su hermano, el arzobispo de Sevilla, Diego Hurtado de Mendoza, y lo recomienda para la obra del mausoleo del príncipe Juan .[5]

La presencia italiana en la Capilla real se intensifica al final de esa segunda década con la llegada de Jacopo Florentino y del español italianizado, Pedro Machuca. Pintor y escultor el primero, aunque ejerciendo aquí más como escultor, y pintor el segundo. De la conjunción de ambos artistas un nuevo concepto de retablo, cercano a la "Pala d´altare", en el que la pintura de neto sello renacentista se asocia a estructuras arquitectónicas claramente clasicistas, incluida también la ornamentación. Poco antes, a lo sumo un año, en 1519 Felipe Bigarni acometía la empresa de hacer el retablo mayor, uno de los primeros realizados en España de acuerdo a un canon renacentista, en cuyo lenguaje pueden establecerse relaciones con el arte del norte de Italia, si bien con un léxico "primitivo" dominado por el uso sistemático del balaustre, fino y desproporcionado en relación con el entablamento. La novedosa

[5] GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *op. cit*. En especial págs. 79 y ss.

ordenación racionalista introducida en este retablo permite además subrayar visualmente los temas en atención a su jerarquía, jugando con diferentes escalas y su colocación en el conjunto, y donde además a la preceptiva y dominante iconografía religiosa se suma la del poder civil representado por las figuras de los Reyes Católicos e incluso la identificación de un joven Carlos V encarnado en un Rey Mago (Gaspar) en el banco. Todo lo cual pone de manifiesto la idoneidad del nuevo lenguaje para el desarrollo de un discurso político-religioso [6], que tendrá como veremos otras posibilidades y difusión en el territorio del Reino de Granada y zonas limítrofes.

Las vías de penetración del "Antiguo".

Los caminos por los que llega el estilo y sus modelos de procedencia italiana han quedado planteados en el apartado anterior, al referirme a los soportes sociales que lo recepcionan y difunden, nobleza e iglesia. Voy a extenderme ahora sobre algunos de esos protagonistas singularizados y los mecanismos o agentes de los que se sirvieron para llevar a cabo su empresa.

Es lógico pensar que las más efectivas vías de penetración fueran las protagonizadas por las **Fuentes gráficas**, libros y estampas, al frente de las cuales y de manera muy directa vinculada con la Andalucía Oriental está el *Codex Escurialensis,*[7] traído de Italia por Rodrigo de Mendoza, el marqués del Cenete. En realidad, este

[6] MARÍNEZ MEDINA, Fco. Javier, "El gran retablo mayor", en PITA ANDRADE, José Manuel (Coord), *El libro de la Capilla Real*, Granada, ediciones Miguel Sánchez, 1994, págs.. 99-111.

[7] La denominación del códice viene, como es sabido, por encontrarse en la Biblioteca de El Escorial, a donde llegó junto con el resto de la espléndida biblioteca de Diego Hurtado de Mendoza, el culto embajador en Venecia e hijo del I Conde de Tendilla y sobrino del marqués del Cenete, su último poseedor. La pieza fue descubierta y estudiada por Christian Hülsen: "Jahresbereicht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom 1889-1890", en *Mitteilungen der kaiserliche deutschen ar chäeologischen Instituts-Römische Abteilung*, VI, 1891, págs.. 73-150, y publicado por Hermann EGGER, junto con Hülsen y Adolf Michaelis: *Codex Escurialensis.Ein Skizzenbuch aus der Weerkstatt Domenico Ghirlandaio*(1906), Holland, Davaco Publishers, 1975. La última edición facsímil del Códice por FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Codex Escurialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, 2 vols. Murcia, Editora Regional, 2000 Aunque incompleto, los 79 folios de que se compone, recogen en anverso y reverso 140 dibujos, atribuidos en principio por Hülsen a Giuliano de Sangallo y al taller de Ghirlandaio por Egger, hoy se consideran fruto de una participación de varios artistas del círculo florentino interesados por las antigüedades entre fines del XV y principios del XVI, reunidos en torno a Baccio D´Agnolo y entre los que estarían, además de los Sangallo, Antonio y Giuliano, el joven Rafael y Filippino Lippi. Un estado reciente de la cuestión, con la revisión de los problemas de autoría y fechas, en MARIAS FRANCO, Fernando, "El *Codex Escurialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocento*", *Reales Sitios*, Madrid, XLII, 163, págs. 14-35.

precioso álbum de dibujos, objeto de colección, y que como tal debió adquirirlo y guardarlo el marqués, iba a tener como medio de difusión de imágenes del mundo antiguo una utilidad restringida a los intereses particulares de don Rodrigo, esto es, a la construcción de su castillo-palacio en La Calahorra, pero decisiva, junto a la presencia de maestros italianos, para el giro trascendental que iba a experimentar la construcción de esta residencia.

En efecto, el castillo que se había iniciado en 1491, llevaba todavía ocho años más tarde, en 1499, las trazas de una obra que respondiera al gusto de la arquitectura civil al uso en Castilla o en Aragón, según se desprende del contrato realizado a comienzos de ese año en Zaragoza con maestros moriscos para la continuación, mientras el marqués estaba en Italia tras enviudar de su primera mujer, Doña Leonor de la Cerda.[8] A su regreso, en 1501, muy posiblemente el impacto de lo visto en la península itálica le planteara ya el cambio de rumbo, que no se materializaría de todas formas hasta unos años después, a la vuelta de su segundo viaje a Italia (1506) a raíz de la novelesca aventura amorosa, con rapto, boda y prisión incluida, con Doña María de Fonseca, que lo lleva a Roma para legalizar su nuevo matrimonio. La Calahorra, a la que en un principio le dio su dueño el carácter de exilio más o menos dorado, fruto de su enfrentamiento con la Corona, acabó convertido en un refugio de amor donde pasaría ocho años con su segunda esposa, cuyos nombres unidos sellan el patio renacentista con la bella dedicatoria, UXURIS MUNUS (Regalo de la esposa), unida a los nombres y títulos de ambos en bellas letras capitales en latín, rasgo pionero en la arquitectura española de la época.

En la secuencia histórica de la construcción, la historiografía ha apostado mayoritariamente por fijar su impulso definitivo a partir de 1509, fecha en que hace venir al lombardo Michele Carlone para ponerlo al frente de la obra a la par que encarcela a Lorenzo Vázquez, el maestro castellano tan ligado a los proyectos de la familia Mendoza en Castilla, y al que hasta fechas más recientes, desde Gómez-Moreno Martínez se venía considerando artífice principal. No hay relación estilística desde luego entre lo que se ve en el interior del castillo, el patio tan regular con las dos galerías de arcos, la escalera y las portadas de las estancias principales con lo conocido de Vázquez en tierras de Castilla. El italianismo presente aquí, por fuerza remite a otras manos y a un proyecto, del que no conocemos su autor, pero que señala a Italia y ha de datarse antes de la venida de Carlone, quien por otra parte era ante

[8] MORTE GARCÍA, Carmen, “Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Zaragoza, LXVII, 1997, págs. 95-122. Tb. MARIAS FRANCO, *op. cit.*, pág.14.



1. Patio del Castillo de La Calahorra.

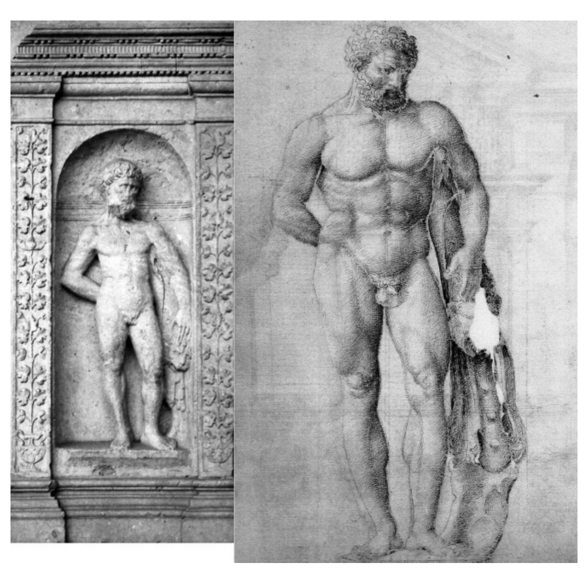
todo un "escultor del mármol", lo que no impide que al ocuparse de la galería alta del patio, cuyos soportes y balaustrada son de mármol importado de Carrara, cortados y labrados en Génova, para su montaje dirigiera todo el proceso constructivo manejando operarios italianos de diferente especialización, desde maestros escultores a maestros de "muros", lo que puede justificar que se le denomine en ocasiones como "magister edificorum"[9] [**Fig.1**]. Existe, por tanto, dos etapas o fases constructivas en

[9] KRUFT, Hanno-Walter, "Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra", *Antichità Viva*, Firenze, VIII, 2, 1969, pág.40. Sobre esta obra, además, los estudios pioneros de Karl JUSTI, "Anfänge der Renaissance in Granada", *Jahrbuch der koniglich preussischen Kunstsammlungen*, XII, 1891, pág.174, y "Der Baumeister des Schlosses LA Calahorra", idem, págs. 224-226; LAMPÉREZ ROMEA, Vicente, "El Castillo de la Calahorra", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1914, págs. 1-28; GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, "Hacia Lorenzo Vázquez…, *op. cit.*, págs..61-69; MAGGIOROTTI, Leone Andrea, "Opere italiane in Spagna: il Castello di La Calahorra", *Palladio*, I, 1937, págs.. 125-137; SALMI, Mario, "L´archittetura del primo rinascimento in Spagna e gli influssi lombardi", *Atti del Convegno nazionale di Storia dell´Archittetura*, Milano, 1939, págs.142-152; GILMAN PROSKE, Beatrice, *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*, New York, Hispanic Society of America, 1951. SEBASTIÁN, Santiago, "Antikisierende Motive der Dekoration des Schlosses La Calahorra bei Granada" *Spanische Forschungen del Goerresgesellschaft*, Münster XVI, 1960, pág. 185 y ss. Idem, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, págs.. 97 y ss.; COOPER, Edward, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Madrid, F.U.E, 1981, I, págs.. 603-311; LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, "La scultura genoves in Spagna", en VV.AA. *La scultura a Genova e in Liguria*, Genova, 1987, I, págs. 366-381; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, "Una nueva lectura del palacio de La Calahorra", *Traza y Baza 9*, Valencia, 1985, págs.. 103-119; Idem, *Los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*, Valencia, Generalitat valenciana, 1987; Idem, *Codex… op. cit.*; MARIAS FRANCO, Fernando, "Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escurialensis", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, Universidad Autónoma de Madrid, 1990,

el núcleo interior del castillo, una a partir de 1509 y otra anterior, que no debe ir más atrás de 1506, diferenciadas, pero ambas formando parte del proyecto renacentista de sello italiano.

Los análisis filológicos del conjunto y de diversos elementos, arquitectónicos y ornamentales, realizados por la historiografía han puesto de manifiesto también diversas "escuelas", modelos y maestros italianos a los que referir esta singular pieza. Además de la bien documentada Génova, Ferrara, Urbino, Venecia y Roma[10]figuran en el repertorio geográfico de los lugares con los que se ha puesto en conexión, por algunos de sus elementos, a la Calahorra. Pero con independencia de artistas y monumentos, una fuente gráfica esparce diseños modélicos en planta baja y alta, o lo que es igual, en las dos fases constructivas: El *Codex Escurialensis*.

Desde que en 1960 Santiago Sebastián evidenciara la fuente directa de una serie de figuras en las jambas de una de las portadas del piso superior, la que en el lado este da entrada a la sala principal, en concreto: Hércules apoyado en la clava, versión del Hércules Borghese(f.37r del *Codex*) [**Fig.2**]; Apolo, versión del Apolo de Belvedere (f. 64r.); alegoría de la Abundancia (f. 48v) y el friso del entablamento, una representación de sirenas y tritones procedentes de un relieve funerario de la antigüedad (f.15v), la crítica ha reconocido en este conjunto de dibujos una fuente primordial, si bien no la única, para precisar mejor la estrecha dependencia de la segunda fase o lo que es lo mismo la construcción residencial del castillo al gusto italia-



2. Relieve de Hércules (portada de La Calahorra) y "Hércules" *Códex Escurialensis* (f.37r.).

págs.. 117-129;ZALAMA, Miguel Ángel, El Palacio de La Calahorra, Granada, La General, 1990; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, "Un programa ornamental italiano: las portadas del palacio de La Calahorra (I), *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*,26, 1995, págs. 345-359 y II, 28, 1997, págs. 33-47.

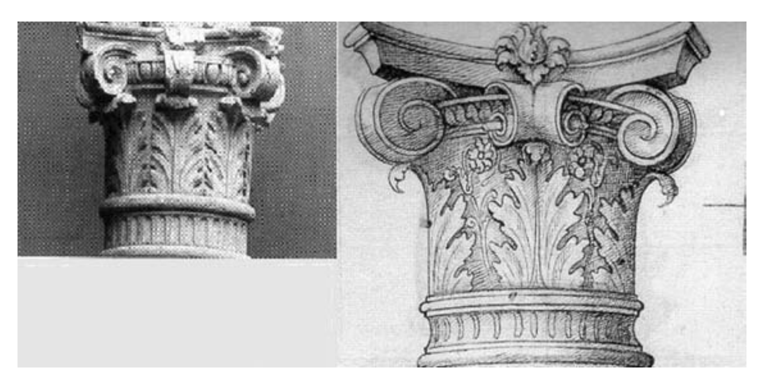
[10] Sobre el particular vid. SALMI, Mario, op.cit. y LEÓN COLOMA, Migue Ángel, *op. cit.*

no, aun considerando su adaptación al modo residencial hispano, presente sobre todo en el tipo de escalera, claustral, majestuosa, dispuesta al centro del lado occidental. En efecto, posteriores revisiones han ampliado el número de citas del *Codex*, y lo que es más interesante, que se hallan no sólo en la planta alta, sino también en la inferior, que como sabemos es anterior a la llegada de los maestros italianos, por tanto anterior a 1509, tal es el caso de uno de los capiteles del patio, identificado con el del folio 22 (primero de la segunda fila), que va marcado en el álbum con una cruz, al igual que el inmediato inferior, señal que también se interpreta como pieza a copiar. Sin abandonar la planta inferior, en los balcones al lado de la escalera se han identificado igualmente con dibujos del *Codex* los relieves de los pedestales de las columnas: Apolo (f. 53r) y una "Abundancia", para otros Demeter (f.48v), en el balcón de la derecha, y una alegoría de Victoria (f. 31r) y otra alegoría o diosa?, indeterminada (f.54v).

De forma menos literal, pero con evidentes préstamos fragmentarios, grutescos de candelieri principalmente pueden rastrearse en los fustes de pilastras y frisos, por ejemplo el tercio inferior del segundo de los dibujos del folio 19v. se aprecia en la jamba de la portada del llamado "Salón de los marqueses", en la planta alta; o las cornucopias que forman parte de los grutescos que campean en la pilastra de la puerta norte del patio inferior, próximas a las del dibujo tercero del folio 17r., o con más variantes las guirnaldas con armas de la portada oriental de este mismo piso, en relación con las que muestra el folio 50v. y el 19v.

Probada la influencia directa de los dibujos del *Codex Escurialensis* en la ornamentación al menos del Castillo de la Calahorra, cabe preguntarse hasta donde pudo alcanzar esa influencia en la arquitectura del sur de la Península. Entre los varios problemas que presenta todavía esta fuente,[11]está el de descifrar los signos y distintas grafías en relación con su aplicación como modelo dado el carácter de "exempla" con que se registra en el folio primero. Es lugar común aceptar que aquellos dibujos que aparecen marcados con una cruz y un pequeño círculo señalan a los que debieron ser utilizados para tal fin y aunque en ese uso se ha pensado que la Calahorra fuera su destino principal, sin embargo lo cierto es que con seguridad sólo se puede apuntar el dibujo del capitel del folio 22 y de manera parcial los grutescos del 19v. [**Fig. 3**] y 50v., en tanto que las figuras mitológicas y alegóricas, las de segura inspiración para la decoración de jambas y pedestales, carecen de tal seña. En consecuencia, es evidente que el resto debieron tener otro destino, siempre vinculado a la ornamentación, pues son todos ellos fragmentos sacados del repertorio arqueológico romano. Este grupo

[11] Véase la nota 8 y en particular, MARÍAS FRANCO, Fernando (2005)



3. Capitel, *Códex Escurialensis* (f.22) y capitel del Patio del Castillo de La Calahorra.

signado se acompaña de una leyenda con grafía distinta, cursiva de trazo más grueso y tinta más oscura, en latín e italiano, indicativa de una autoría culta y a la vez pragmática, por cuanto apunta el lugar de procedencia del motivo en unos casos, pero en otros deja abierta la posibilidad de que pueda referirse a la parte precisa en que se vaya a aplicar. Ahora bien, si el álbum era un preciado bien cuya propiedad no salió nunca del círculo familiar de los Mendoza, tal uso no alcanzaría más allá del entorno privado o a lo sumo público de la influencia de la familia.

Si la responsabilidad directa del *Codex* en la difusión de modelos ornamentales sobre todo quedaba limitada, ese papel podía caberle entonces al mismo castillo de La Calahorra. Esto sería lógicamente más factible en un radio no muy distante del territorio del marquesado del Cenete. El caso más cercano y comprensible sería el castillo de Vélez Blanco, situado a poco más de cien kilómetros al norte.

El riguroso paralelismo en la historia y construcción de esta otra fortaleza-palacio hace inevitable un cruce de miradas entre ambas. Ya se ha hecho alusión al similar perfil, humanista y guerrero de sus dueños, Rodrigo de Mendoza y Pedro Fajardo, de la visita de este último a su pariente, además, en 1512, aunque con bastante probabilidad conociera y tuviera noticias de lo que se estaba haciendo en la altiplanicie de Guadix con anterioridad. No existe, sin embargo, en el castillo almeriense una presencia tan activa y bien documentada de artífices italianos, pese a encontrarnos un léxico arquitectónico y ornamental similares, pero esa ausencia de nombres –hasta el momento- de la vecina península y renuncia al preciado material del mármol de Carrara a favor del local y cercano de Macael, ha servido para marcar en la crítica historiográfica quizá una excedida diferencia entre los dos.[12] Condiciona-

[12] Tal es la postura de MARIAS FRANCO, F. (1990) y (2005) e incluso por FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. (2000),frente a lo sostenido por la autora con anterioridad (1985) y (1987).



4. Patio del Castillo de Vélez Blanco en su reconstrucción actual en el Metropolitan Musem (N.Y).

do por la orografía del emplazamiento y una poliorcética más actualizada en Velez Blanco, la irregularidad de la planta condiciona también la configuración interior del núcleo residencial en el que el patio no puede ofrecer la perfecta cuadratura del "cortile" a la italiana de La Calahorra, renunciando asimismo a la clásica ordenación de las cuatro pandas con sendas dobles galerías de arcos, alta y baja, sobre columnas [**Fig.4**]. Aquí sólo uno de los lados presentan las canónicas galerías, la correspondiente al costado meridional, formadas por arcos rebajados en la planta inferior y escarzanos en la superior, hoy instalado en el Metropolitan Museum de New York junto a la contigua panda occidental, un muro al que abren una serie de ventanas y balcones en planta baja y alta, respectivamente, con decoración renacentista, mientras que en el lado opuesto lo conforma un muro sin huecos en la parte inferior y una galería de seis arcos escarzanos en la superior, marmóreos, e igualmente en el museo neoyorquino. El lado norte lo ocupa la enorme torre del Homenaje. A diferencia también con el castillo granadino, éste muestra mayor apertura al exterior merced a la galería que corre por el frente oriental del patio y un mirador avanzado sobre la muralla (reconstruido últimamente), vanos todos de arcos escarzanos, pero apoyados sobre gruesos pilares octogonales con capiteles de bolas, que evidencian el gusto gótico con el que se inició la construcción y viene a reforzarnos la idea de que el cambio de lenguaje en el patio guarda relación con el conocimiento de La Calahorra.

Pese a la diferencia de los materiales en su procedencia, de la traza del patio y de las arquerías, hay dos elementos que señalan de forma inequívoca a la residencia del Cenete: La balaustrada que corre en la parte superior de la dos pandas de galería y la leyenda en capitales latinas que recorre el friso por encima de los arcos. Sin embargo no existen referencias documentales de ninguno de los maestros italianos de La Calahorra trabajando aquí. Curiosamente el único nombre común en ambas

obras es la del mudéjar o morisco Francisco Fernández "el Valençi", artífice de los aljibes de los dos castillos, pero por lo mismo que esto prueba relaciones e intercambios entre las dos construcciones, tampoco podría descartarse que tras finalizarse las obras de La Calahorra a finales de 1512 parte del equipo italiano y el mismo Carlone visitara Vélez Blanco. Pensemos que la fecha de la terminación de este castillo, según la leyenda inscrita en el friso, es la de 1515, que incluso parece retrasarse, según documentación reciente, uno o dos años más.[13] Por otra parte a Michele Carlone no se le vuelve a documentar en Italia hasta 1519, lo que abre esa posibilidad de su presencia en Vélez Blanco, él y algunos de sus colaboradores, donde los balaustres y la inscripción latina del friso tanto hablan del patio de La Calahorra.

Los relieves que ornan balcones y ventanas, así como los capiteles de las columnas, ofrecen en cambio un distanciamiento del castillo granadino no sólo por su mayor calidad desde el punto de vista de la ejecución, en su mayor parte, sino por variantes de diseño que apuntan a fuentes diversas y distintas. Por lo pronto de estas series ornamentales velezanas están ausentes los temas mitológicos, aquéllos que de manera incontestable provenían del *Codex Escurialensis*, limitadas a bandas de grutescos dominadas por motivos de "candelieri" y de trofeos de guerra, pero en estos domina la tendencia a la fantasía en la proliferación de animales monstruosos (grifos, quimeras,aves y dragones), pareados y asociados a candelabros de pies y cuerpos macizos y muy decorados, lejos de la finura de trazo y dominio de los motivos floreados y vegetales que proliferan en el *Codex*, más fieles arqueológicamente a los originales antiguos descubiertos en Roma, y por el contrario próximos a las versiones del norte, véneto-lombardas. Se puede comprobar, por ejemplo, en el relieve de dos sirenas fitomórficas que ocupan el antepecho de un balcón, comparada con las mismas que se dibujan en el folio 32 del célebre álbum, o el de las quimeras andantes y afrontadas del antepecho de una ventana con relación al ritmo más refinado y elegante de las que presenta sedentes el dibujo del folio 59 [**Fig. 5**], aunque se aproximan mucho a las que se ven en el friso del entablamento de la portada de la capilla del castillo de La Calahorra (Museo de Bellas Artes de Sevilla), claro que las pilastras de esta misma portada presentan un tipo de candelieri que se ha vinculado con modelos venecianos[14].

Más lejos del *Codex* quedan los capiteles de Vélez Blanco, de muy buena talla, en los que es razonable ver la mano artistas italianos familiarizados con las formas y

[13] ALCAINA FERNÁNDEZ, Pelayo, "La herencia de D. Pedro Fajardo (1546)", *Revista Velezana*, 13, Vélez-Rubio, 1994, págs..7-16. Tb. RUIZ GARCIA, Alfonso, op, cit. Pág. 49.
[14] LEÓN COLOMA, Miguel Ángel, *op. cit.* (II, 1997), pág.34



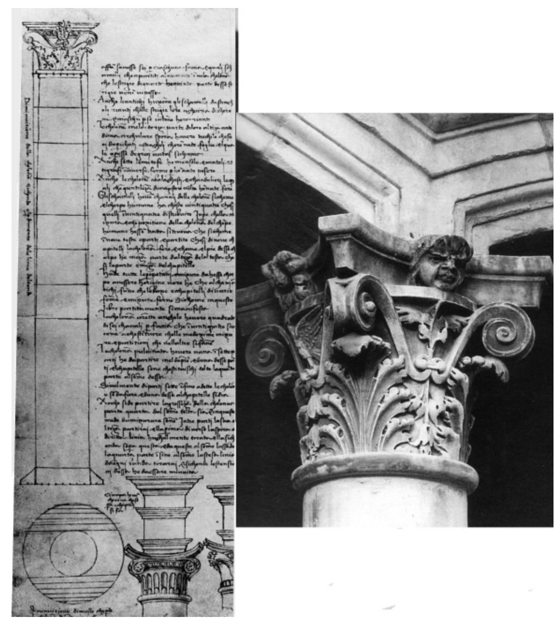
5. Quimeras (ventana del patio de Vélez Blanco) y dibujo del *Códex Escurialensis* (f.59).

la materia; pero si esa mano pudo ser la misma que trabajó en el castillo granadino, los modelos de referencia no son los mismos. Al igual que ocurre con los motivos ornamentales de balcones y ventanas también en los capiteles la deuda mayor apunta al ambiente artístico del norte de Italia y a fuentes de finales del Quattrocento, entre las que destaca, a mi parecer, los tratados de Francesco di Giorgio Martini y su misma arquitectura o la de sus seguidores. Así, por ejemplo, un tipo de capitel corintio de volutas rosáceas, ábaco decorado con ovas y flechas y listel de huso y cuentas, de largo vaso cilíndrico estriado con bastones en el tercio inferior, es similar al que se muestra en f.15v. del *Codice Saluzziano* (Biblioteca Reale de Turin) [**Fig. 6**] sólo que sin las cuatro grandes hojas de acanto que tienen los capiteles velezanos en eje con las volutas, composición que se da no obstante en obras del circulo de su influencia, capiteles-ménsulas procedentes de la "rocca" de Mondolfo, hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres.[15]

Otro tipo que encontramos en Vélez, el de volutas formadas por delfines que beben de una taza central, con sendas hojas de acanto debajo de ellos, se puede ver en la portada exterior de la iglesia de San Bernardino de Urbino, destinada a panteón

[15] FIORE, Francesco Paolo; TAFURI, Manfredo, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, Electa, 1993, págs..280-286.

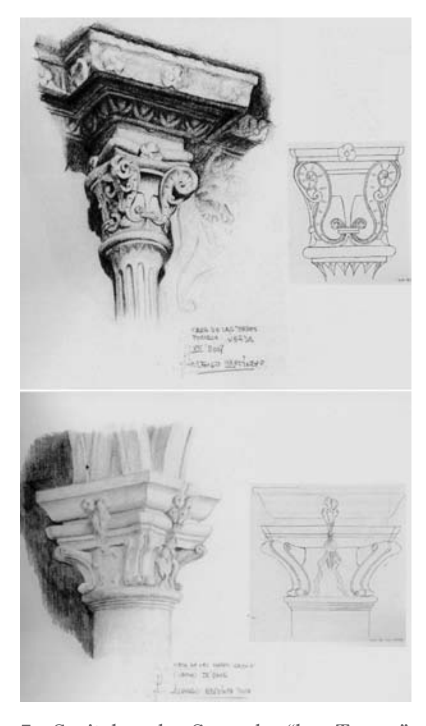
de los Montefeltro, proyecto de Giorgio Martini de hacia 1480,[16] salvo que en manos del arquitecto italiano la base de la taza se transforma en un tridente neptuniano. Este motivo de los delfines es de los más clásicos en el mundo antiguo, como muestra un célebre capitel romano del Museo Cívico de Padua (inv. 159), sólo que sustituyendo los acantos de esta versión moderna por volutas y la base de vaso por una hoja de acanto.



6. Capitel del patio de Vélez Blanco y folio 15v. del *Codice Saluzziano* (Giorgio Martini).

Un tercer tipo nos presenta dos grandes volutas con perfil de "S"que arrancan del centro del vaso enlazándose en torno a un tallo; la preceptiva hoja de acanto bajo la voluta y flor o cabeza en el ábaco. El tipo, que admite variantes como la de ocupar el espacio entre las volutas con cabezas o escudos nobiliarios, así como la de sustituir las volutas por cornucopias, es también privativo de Lombardía y Venecia, aunque no falta tampoco en el *Codex Escurialensis* (f.22r y 24r.). Están presentes en la fachada de la Cartuja de Pavía y de una forma muy directa en la arquitectura del Bramante milanés, tanto construidas como pintadas (por ejemplo, son muy fieles a este tipo los capiteles de las pinturas murales de la casa Panigarola, ca. 1490, a través de los restos conservados) o en la "Puerta del Templo de Jerusalén" ideada por Luca Pacioli en su *De Divina proportione*(1509). Pero está formulado antes en las pilastras del "sacellum" de la capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia, por Alberti, a mediados de 1460. Su difusión es amplia, pues lo encontramos también en Nápoles (capilla Piccolomini, en santa Ana dei Lombardi, de A. Rossellino y B. da Maiano) y desde luego en España, desde edificios tan representativos y genuinamente genoveses por factura y materiales, como la portada del palacio de los Medinaceli, la llamada "Casa de Pilatos" de Sevilla, a la de altos funcionarios, caso del tesorero real, Alonso Gutiérrez de Ma-

[16] BURNS, Howard, "San Bernardino a Urbino. Anni ottanta del XV secolo e sgg." En FIORE, Francesco P.; TAFURI, Manfredo, *Francesco di Giorgio architteto*, Milano, Electa, 1993, págs.. 230 y ss.



7. Capiteles de Casa de "las Torres" (Úbeda).

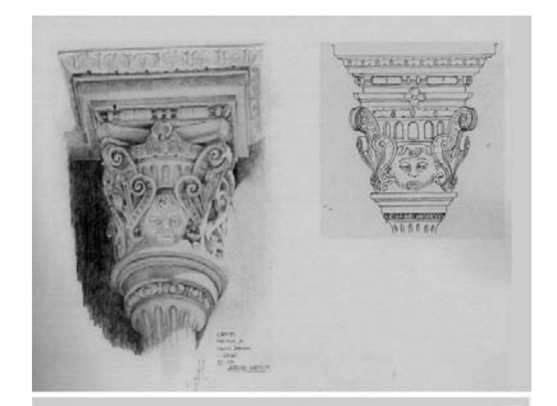
drid, en el patio de su casa madrileña,[17] además de bastantes ejemplos visibles en portadas de casas de la pequeña nobleza en Úbeda y Baeza. Particularmente rico y variado es el elenco que ofrece la Casa de las Torres, casa solariega de los Dávalos de Úbeda [**Fig.7**].

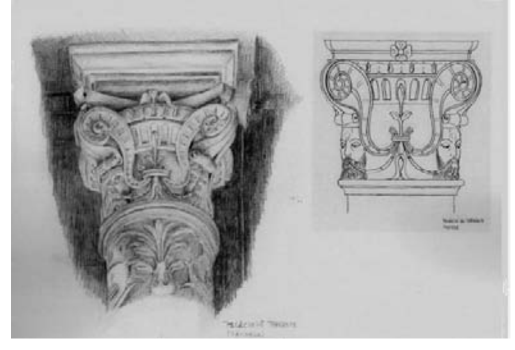
La abundancia de estos elementos arquitectónicos, los capiteles, en la arquitectura civil de las dos importantes ciudades jiennenses, hoy declaradas Patrimonio de la Humanidad en virtud de su patrimonio arquitectónico renacentista, pone de manifiesto el valor de esas piezas en cuanto que signos muy visibles y elocuentes de la riqueza, más que del poder, de la aristocracia local, pero a fin de cuentas de prestigio social, dado que la variedad que caracteriza a estos capiteles "itálicos" del primer renacimiento colma los deseos de novedad y a la vez el tradicional apego al lujo y fantasía ornamental. Un rastreo amplio y sistemático, parte de un proyecto en vía de realización,[18] nos permite constatar la filiación dominante de los modelos italianos con la mayor variedad en las construcciones comprendidas entre la segunda y tercera décadas. Casi todos los tipos vistos en La Calahorra y Vélez Blanco tienen aquí cabida, siempre con sus pequeñas variantes. El tipo de las volutas de perfil sinuoso enlazadas en su base es el dominante entre las series más antiguas, como la señalada de la "Casa de las Torres", pero todavía con mayor complejidad y riqueza pueden verse en portadas exteriores, como la del palacio de Torrente y la de la iglesia de Santo Domingo [**Fig. 8**], donde la hoja de acanto bajo la voluta se troca por una máscara, pero a cambio el acanto aparece recubriendo la voluta, un rasgo particular y frecuente en los capiteles de Giorgio Martini, lo mismo que el enriquecimiento del equino con ovas y flechas y estrías, aquí sólo parcialmente observado.

[17] TOAJAS ROGER, María Ángeles, "Capiteles del primer Renacimiento en las Descalzas Reales de Madrid: estudio del patio del Tesorero" *Anales de Historia del Arte*, 13, Madrid, 2003, págs..97-130

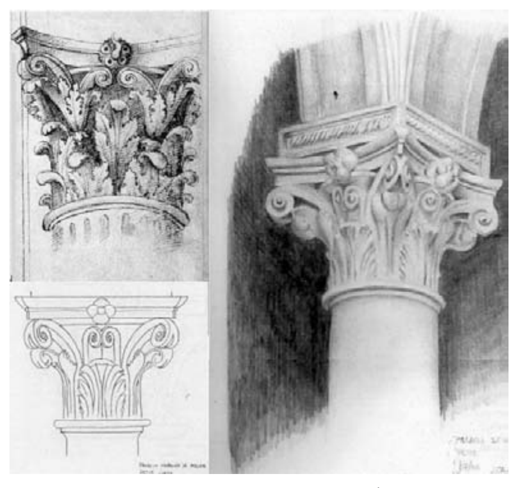
[18] GALERA ANDREU, Pedro A.; RUÍZ MARTÍNEZ, Alfonso, *Capiteles renacentistas de Úbeda y Baeza*, Jaén, Instituto de estudios Giennenses (en prensa).

Curiosamente una mayor fidelidad a modelos del tratadista y arquitecto sienés quattrocentista la encontramos en un momento posterior, cuando el lenguaje del "antiguo" está mejor asentado y es precisamente Andrés de Vandelvira quien lo sigue en diseños suyos para obras ubetenses como el Hospital de los Honrados Viejos y la fachada del palacio Vazquez de Molina, donde emplea un capitel de gruesas y salientes volutas con listel de ovas y fechas en el equino equivalente al "capitello dorico" que muestra el *Codice Magliabecchiano* (f. 33r.), o el "capitello jonico", de la misma página, que se diferencia del anterior por presentar el vaso estriado, y que Vandelvira emplea en la fachada del palacio Vela de Cobos y en las pilastras de la portada sur de El Salvador . Pero sobre todo será un capitel compuesto, de doble voluta que parten de sendos tallos a mitad del vaso entre hojas de acanto, del que aparecen hasta tres versiones en el *Códice Escurialensis* (f.12r.; 22r. y 22 v.) [**Fig. 9**], tal como lo vemos en las pilastras del pórtico del Antiguo Ayuntamiento, obra atribuida a Vandelvira, o en las de la fachada del palacio Vázquez de Molina (actual Ayuntamiento), o en las columnas de la portada del palacio del Marqués de la Rambla. Este último más próximo al modelo antiguo romano, del que tanto Giuliano de Sangallo como el *Códice Escurialensis* se hacen eco(véase el dibujo





8. Capitel de la casa Torrente (Úbeda) y capitel de la portada iglesia de Santo Domingo (Úbeda).



9. Capitel palacio Vázquez de Molina (Úbeda) y f.43r. del *Codex Escurialensis*.

de detalle que muestra el fragmento arquitectónico del f.38r. con la leyenda "frontone de Santanghilo"). Todavía en el patio del Hospital de Santiago y en obras de finales del Quinientos en Úbeda podemos ver el tipo con distintas variantes.

Volviendo al castillo de Vélez Blanco y a la utilización de modelos clásicos sacados de fuentes italianas, el friso de madera que decoraba el salón principal, descubierto hace pocos años en el Museo de Artes Decorativas de Paris,[19] ha puesto de relieve el uso de la estampa para menesteres ornamentales. Se trata en este caso de la famosa serie de los "Triunfos de César", dibujados por Andrea Mantegna(1482-1492) para el marqués de Mantua, Francisco Gonzaga, y grabados por Jacobo de Estrasburgo (1503). Estos relieves, compuestos por la fusión de los 12 grabados de la serie italiana, formaban un friso que ornaba el llamado "Salón del Triunfo", tal como fue bautizada la mayor y principal estancia del castillo por los eruditos locales que alcanzaron a ver todavía "in situ" el conjunto a principios del siglo XX.[20] Hoy, a pesar de las faltas que presenta, por el estudio de M. Blanc se ha podido comprobar la fidelidad a la fuente grabada, pero también las licencias justas para asimilar la temática clásica al "decoro" particular del marqués de los Vélez, a quien se ha querido identificar, sino con el mismo César, si con algunos de sus fieles acompañantes, al igual que los simbólicos ramos triunfales de laurel se han trocado aquí en las ortigas emblemáticas del escudo de armas del noble Fajardo. Todavía más, frontero a los "Triomphi" clásicos se situaba sobre la entrada al salón, según la referida descripción de los testigos oculares, una actualización del tema llevada al contexto histórico coetáneo de los triunfos cristianos sobre el Islam, alusivos sin duda a la Guerra de Granada, en la que jugó un importante papel el Adelantado de Murcia, pudiéndose identificar quizá con mayor certeza al propio marqués con el personaje que porta la rodela con las armas de la Casa.

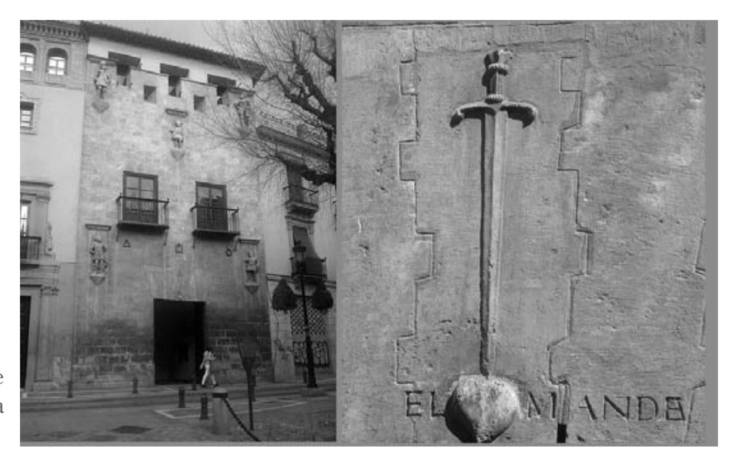
Complementario en cierto modo, dentro del discurso ensalzador del "vir illustris", serán los relieves con los "Trabajos de Hércules" que ornaban otra sala a la que se conocía como el "Salón de la Mitología". Se trata de cuatro frisos en los que se recogen los doce célebres "Trabajos" del Héroe , agrupados de tres en tres y separados entre sí por los escudos nobiliarios de Pedro Fajardo y su mujer, Mencía de la Cueva. Modelo de "virtud moral", Hércules completa la condición heroica del morador del castillo.

[19] BLANC, Monique, "les frises oubliées de Vélez Blanco", *Rvue de L´Art*, 116, parís 1997, págs., 9-16.

[20] Asi lo denomina el erudito local Federico de Motos en un artículo en el diario madrileño *El Correo* (16-VI-1902). Cit. En RUIZ GARCÍA, Alfonso, *op. cit.*, pág., 93

Otra mansión noble. Otros "exempla".

En *1515* el Comendador de Montiel y Alcaide del Generalife, Gil Vázquez Rengifo (+ca. 1545), adquiría en la ciudad de Granada de mano de Juan de Gamboa una casa-torre, que anteriormente había sido del obispo de Lugo, don Pedro de Rivera, a la que añadiría una serie de mesones y macerías , adquiridas de otro Comendador, Martín Fernández de Villaescusa.[21] Con todo ese conjunto se forma la hoy conocida como "Casa de los Tiros" por la presencia de unos mosquetes entre las almenas de la torre, que subrayan el carácter militar de su dueño y el culto que a las armas se le va a dar en su ornamento y significación, configurada en su actual aspecto entre 1525-1530 y 1540 [**Fig. 10**].



10. Fachada de la Casa de los Tiros (Granada) y Divisa familiar

La casa le fue dada a su hija, María Rengifo, al casarse (1540-1541) con don Pedro Granada Venegas, nieto del primer Pedro Venegas, de origen islámico y perteneciente a la aristocracia nazarí, e integrado con todos los honores en la corte de

[21] GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*(1892), Granada, (ed. Facs. Al cuidado de J.M. GÓMEZ MORENO CALERA) 2 vols., Universidad de Granada, 1992, I, pág.208; VALLADAR, Francisco de Paula, "La casa de los Tiros", *Alhambra*,550, Granada, 1922, pág.88. Además: GALLEGO BURÍN,Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*(1936-1944), Granada, Comares, 1987; GALLEGO MORELL, Antonio, *Casa de los Tiros*, Madrid, Dirección general de Bellas Artes, 1962;LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, Diputación, 1987, págs.. 438-449; GALLEGO ROCA, Frnacisco J., "Las casas palaciegas de Granada", en TITOS, Manuel (coord.) *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, Granada, La General, 1992,I,; GONZÁLEZ DE LA OLIVA, Francisco, HERMOSO ROMERO, Ignacio, *Museo Casa de los Tiros de Granada. Guía oficial*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2005, págs.. 65-88.

los Reyes Católicos.[22]La familia Granada Venegas, que luego ostentará el título de marqueses de Campotéjar y la Alcaidía del Generalife a perpetuidad por herencia del Comendador, mantendría el tono caballeresco impreso por Gil Vázquez en la casa unido al cultivo de las letras, de manera que en la segunda mitad del siglo, el hijo de este matrimonio, don Alonso Venegas, mantuvo una Academia literaria en esta sede. Aunque a menudo se han identificado emblemas e imágenes de la casa con los Granada Venegas, sin embargo la cronología y la heráldica indican que fue Gil Vázquez su ideador.

Es la torre el cuerpo principal de la mansión, conformando la fachada y elevándose sobre el resto de la casa como si de la torre del Homenaje de una fortaleza se tratara. En su interior se encuentra el salón principal en la planta noble, que recibe el nombre de "cuadra dorada", lo que aparte de aluda a sus proporciones cuadradas, es término común en la tradición arquitectónica castellana. Diríase que su propietario quiso trasladar el castillo al ámbito urbano y tal vez por eso reforzar la impronta militar, pero manifiesta a través del discurso humanista de la exaltación de la virtud del caballero. Un discurso, que si bien encaja perfectamente en el pensamiento renacentista adhiriéndose al lenguaje del "antiguo", entronca con la cultura caballeresca del "Otoño medieval", que si bien encuentra su apoyo en ejemplos también italianos –como pretendo plantear- se nutren o hibridan con la corriente que desde la corte ducal de Borgoña llega, vía norte de Italia, a instalarse en la corte napolitana de la segunda mitad del Quattrocento.

Aquí no es el ornamento arquitectónico el vehículo por el que llegan esos ejemplos italianos, sino el figurativo, ya sea bajo formato escultórico -el dominante- o el pictórico, concentrado en la fachada y en la citada "cuadra dorada". El guión a desarrollar no es otro que el ya tópico, desde la Baja Edad Media, tema de los "viris illustribus", que a su vez partía de la literatura del Mundo Antiguo (Suetonio) y fue seguido por la patrística cristiana (San Jerónimo), y en la Edad Media española

[22] Los Granada Venegas eran descendientes de la nobleza nazarí, en concreto de Cidi Yahya al Nayyar, nieto de Yusuf IV, quien tuvo el gobierno de Almería y el de Baza en el momento de la conquista por los Reyes Católicos (1489), a la que favoreció, motivo por el cual fue largamente recompensada toda su descendencia. El linaje de la familia mereció ser recogido por A. LÓPEZ DE HARO, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, 1622, págs.. 106-110, quien recoge como Don Pedro Granada Venegas, tercer señor de Campotéjar y Caballero de la Orden de Santiago casó con Doña Maria Rengifo Dávila, pág. 109. Sobre el ascenso e integración social en la Granada cristiana de esta familia, vid. SORIA MESA, Enrique, "De la conquista a la asimilación: la integración de la aristocracia nazarí en la olaigarquía granadina. Siglos XVI-XVII", *Areas. Revista de Ciencias sociales*, 14, Murcia, 1992, págs.. 52-64.

por San Isidoro y ya en sus postrimerías por Hernando del Pulgar con sus *Claros varones*…[23] Los cinco héroes que figuran en la fachada: Jasón y Héctor en la parte superior; Hércules y Teseo en la inferior y en el centro Hermes o Mercurio, formando así el esquema compositivo de un "Cinco" de baraja de cartas, detalle que suele pasar desapercibido para la historiografía, y que por esta misma disposición y, forma e indumentaria (los héroes visten todos la armadura romana), me recuerdan a las barajas del Tarot, muy en boga en los círculos cortesanos quattrocentistas, como las elaboradas por Mantegna o el denominado "Tarot Sforza Visconti".[24] La disposición del dios mensajero en el centro, figura asidua en el tarot, vistiendo un traje moderno del tipo de los heraldos en el que se dibujan las armas de los Rengifo, tal como lo llegó a distinguir Gómez-Moreno González,resalta la identificación del propietario de la casa con los héroes antiguos y mitológicos. A modo de clave, figurada y real, sobre la dovela central de la puerta está grabada la divisa del caballero: un jeroglífico formado por una espada pinchando sobre un corazón [**Fig.10**] y la leyenda a ambos lados de éste, "EL MANDA" (mande"),[25] reforzada por tres aldabones de bronce con distintas figuras geométricas: cuadrado, triángulo y octógono, cada una con leyenda alusiva al papel significativo del corazón: "*El* (corazón figurado) *se quiebra hecho aldaba llamándonos a la batalla"*, en la primera; *El* (corazón) *manda gente de gera* (sic) *exercita las armas,* en la segunda; *Aldabadas son que las da Dios y las siente el* (corazón). En una de estas aldabas figura la fecha de 1531.[26]

Ya dentro de la casa, en el zaguán, se representa entre las vigas del alfarje una zoomaquia de animales fabulosos, temática no ajena en un plano simbólico a las virtudes del caballero cristiano,[27] para llegar a la "Cuadra Dorada", donde el alfarje vuelve a

[23] PULGAR, Fernando del, *Claros varones de Castilla*(1486), Madrid, Cátedra, 2007. Una alusión, aunque breve, a los Viris illustribus en relación con los personajes de la fachada d la casa de los Tiros, en FRANCO, Ángela, "Algunas fuentes medievales del Arte del Renacimiento y Barroco", *Anales dde Historia del Arte*, 73-89, Madrid, 2008, págs.. 73-89. La cita de la Casa de los Tiros, pág.79.

[24] Entre las series de estampas de tarots, la quizá más antigua de las conocidas, el *Sola-Busca Tarocchi* (nombre de la familia milanesa poseedora) organiza las 78 cartas bajo los cuatro palos convencionales de la baraja (oros, espadas, copas y bastos); una de ellas el "tres de espadas" se representa con tres espadas clavadas en un corazón (ZUCKLER, Mark (ed.) *The Illustrated Bartsch*, 24.3, pag.71.

En los tarot es frecuente que dioses y reyes se representen como hombres armados y en relación con esas figuras deben estar los cuatro héroes de la Antigüedad, que reproduce igualmente el "Bartsch" (vol.24.4), etiquetados como anónimos florentinos del s.XV, entre los que se encuentran "Hector de Troia" y "Teseus", pag. 208.

[25] En la inscripción epigráfica se superpone una "E" final a la "A". Por eso Gómez Moreno González corrige en su *Guía…* "Manda" por "Mande", *op. cit.* II, pág. 207.

[26] GONZÁLEZ DE LA OLIVA, Francisco; HERMOSO ROMERO, Ignacio,op.cit. pág..66

[27] Acerca de una lectura de estas representaciones de "monstruos" en clave antiheroíca, pero complementaria de todo el programa caballeresco, vid. VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio, "Monstruos del



11. Detalle del alfarje de la "Cuadra Dorada" y pintura mural.

ser el gran escenario de un repertorio de "vires illustribus", ahora dedicado a una genealogía de héroes nacionales, que se remonta a Alarico para terminar con el Emperador Carlos y la Emperatiz Isabel, incluyendo de forma destacada también a los Reyes Católicos y a una serie héroes militares hispanos destacados en la guerra contra el islam, entre los que figura su padre, Juan Vázquez Rengifo, muerto en la guerra de Granada, y causa de las prebendas de que gozara su hijo [**Fig.11**]. La representación de todos ellos, retratos de busto policromados, acompañados de una leyenda alusiva a sus méritos y dispuestos a modo de un tablero de ajedrez, incide asimismo en el fuerte tono caballeresco que lo impregna todo, recalcado con la reiteración de la divisa de la espada y el corazón incisos en las vigas, ahora con dos leyendas alternantes: *El corazón mande* y *El corazón me fecit*. Pinturas murales, descubiertas hace pocos años, representan a guerreros, vestidos también a la romana, que sostienen sendos estandartes, lo que los identifica con el título del dueño de la casa, tal como nos recuerda Diego de Valera: *"Estandarte, deve traer todo caballero o gentil hombre o capitán que tiene cargo de gobernar gentes de armas"*, [28]y recordemos la exhortación de una de las aldabas de la puerta ("El corazón manda gente de guerra"). Las filacterias que acompañan a los estandartes contienen además leyendas alusivas a los éxitos de guerra contra el "turco" y la pagana "secta maldita" mahometana [**Fig.11**], que junto con la cruz de Jerusalén, que forma parte del emblema de Rengifo, labrado en los cuarterones de la puerta de acceso a la Cuadra Dorada, culminan los ideales del caballero cristiano.[29] Cuatro clí-

renacimiento español. La Casa de los Tiros de Granada", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*,38, Granada, 2007, págs. 61-80

[28] VALERA, Diego de, *Tratado de las armas*, en *Epístolas y otros varios tratados*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1878, pág.289.

[29] Esto era lo que cabía esperar del cumplimiento de los deberes de la nobleza de la Caballería medieval conducentes , como ha escrito Huizinga, a "la idea de una aspiración a la paz universal, fundada en la

peos con bustos de mujeres fuertes, heroínas bíblicas y del Mundo Antiguo (Judit, Semíramis, Pentesilea y Lucrecia) de factura posterior al resto, aún dentro del s.XVI, vienen a completar la idea inicial.

De Troya a las hazañas de la guerra contra el moro, Gil Vázquez Rengifo en su aspiración a alcanzar la fama que cabía a un miembro de la caballería, a lomos de la Edad media y del Renacimiento, no podía disociar su vida del ejemplo de los héroes de la antigüedad, pues a fin de cuentas, como escribió J. Huizinga, "la vida caballeresca es una vida de imitación".[30] Sostiene este mismo autor que ese deseo de gloria póstuma era tan común al caballero cortesano medieval como al mercenario o al refinado espíritu del Quattrocento, y corolario de ese común sentimiento sería la atención prestada al tema de "Los nueve de la Fama" (*Les neufs preux*), combinación de tres héroes paganos, tres judíos y tres cristianos.[31] Aunque de este conjunto sólo uno, Héctor, figura entre los cinco seleccionados para la fachada de la Casa de los Tiros, la presencia en el interior de tanto héroe cristiano y sobre todo la presencia de las heroínas antiguas, que también fueron incorporadas en la Baja Edad Media a tan noble elenco, permiten, creo, tomar esta referencia como una primera y segura clave interpretativa, cosa que hasta ahora apenas se ha destacado.[32]

En realidad este número de nueve es una selección escogida de un repertorio más amplio de "uomini famosi", que circulaba por Italia en el Siglo XV, quizá fruto de ampliación posterior a los *Voeux du Paon*, obra de Jacques de Longuyon, en torno a 1312;[33] pero para nuestro propósito más fidedigno a la hora de establecer las hipotéticas fuentes de inspiración de la casa granadina. Uno de esos primeros ejemplos quattrocentistas sería la galería de estos "uomini" pintados en el desaparecido palacio del cardenal Giordano Orsini (+ 1438) de Monte Giordano, en Roma, hacia 1432. A través de dos manuscritos conocemos descriptivamente el conjunto, integrado por unos 350 personajes ordenados cronológicamente a través de las seis edades de la Humanidad, que arranca con Adán y Eva y finaliza en la Edad Media. Aquí se encuentran todos los héroes y heroínas de la mansión de Vázquez de Rengifo, a excepción del dios pagano, Hermes. No conocemos evidentemente las figuras pintadas,

concordia de los reyes, la conquista de Jerusalén y la expulsión de los turcos de Europa" (HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*(1929), Madrid, evista de occidente, 1965 (6ª ed), pág., 101.

30 Idem, pág., 106

31 Idem, pág., 108

32 Que sepa, hasta ahora tan sólo Ángela FRANCO en su trabajo citado (vid. Nota 21)

33 HUIZINGA, Johan, op., cit., pág., 108

atribuidas a Massolino y a Uccello,[34] pero si tenemos una copia bastante fiel gracias a la *Cronica Crespi* , realizada por el artista lombardo Leonardo da Besozzo. El desigual estilo en las representaciones de estas figuras revela distintas manos en los originales, que condujo a Mode a jugar con los nombres de Massolino y Uccello, en cualquier caso alejadas del estilo de da Bessozzo a juzgar por lo que se puede ver en los frescos de la capilla Caracciolo del Sole (1427-1432) en San Giovanni a Carbonara (Nápoles), que responde mejor a los refinamientos lineales del gótico último, dentro del gusto elegante cultivado por Renato de Anjou y su corte en Nápoles, y para quien Besozzo iluminaría algunos manuscritos.

La *Cronica Crespi*, reviste interés para nuestro propósito precisamente por la representación de esas figuras más volumétricas, pesadas o sólidamente asentadas, aunque de dibujo anguloso y algo esquemático, que como el Nimrod babilónico visten el traje de armas a la romana, vinculadas al ambiente artístico florentino del primer tercio del Quattroccento. Esta copia de los frescos del palacio Orsini estaba destinada a tener un amplio eco. De las más inmediatas sea tal vez su influencia sobre otra "Crónica Universal", sólo que ha llegado incompleta, la llamada *Cronica Cockerell* (su antiguo dueño hasta 1958), hoy atribuida de manera casi unánime a Barthélemy D´Eyck.[35]

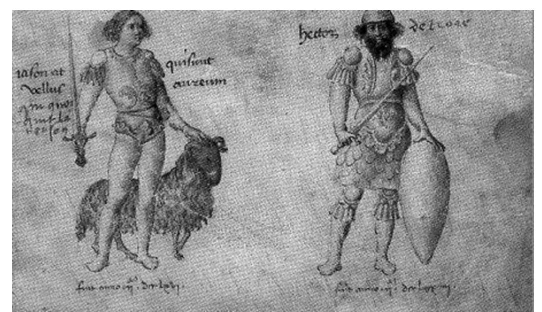
Desde el punto de vista formal la obra D´Eyck es muy superior a la de Besozzo, pero la referencia en cuanto a los modelos es innegable. Además, y esto nos interesa sobremanera, ambos artistas debieron encontrarse en Nápoles en 1438, bajo el dominio angevino, cuando Renato de Anjou encargó una *Crónica* inspirada en la de *Crespi*, por no decir copiada, dado que en ella figuraba el fundador de su dinastía ("Carolus primus rex Sicilie 1262")[36] Aquí de nuevo encontramos a los héroes troyanos vestidos y armados a la antigua portando largas espadas, particularmente en la hoja del Metropolitan Museum, donde aparecen Jasón con un carnero y Héctor con escudo y la leyenda "Hector de Troia" [**Fig. 12**].

[34] MODE, Robert L, "Massolino, Uccello and the Orsini uomini famosi", *The Burlington Magazine*, 114, 1972, págs., 369-378. Tb. SIMSPSON, William A., "Cardinal Giordano Orsini (+1438) as prince of the Church and a patron of the arts". A contemporary panegyric and two descriptions oh the lost frescoes in the Monte Giordano", *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 29, 1966, págs., 135-159

[35] REYNAUD, Nicole, "Barthélemy d´Eyck avant 1450", *Revue de l´Art*, 84, Paris, 1989, págs. 22-43

[36] SIMPSON, William A., *op. cit.*, pág. 157. Tb. REYNAUD, Nicole, *op. cit.* y THIÉBAUT, Dominique, "Hoja de una Crónica Universal, c. 1440" en NATALE, Mauro (Comisario), *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Catálogo, nº 53, págs., 357-361.

Este mundo caballeresco desarrollado en el Nápoles Angevino, cruzado de la fantasía provenzal y de la cultura quattrocentista del centro y norte de Italia, que aún mantendrá Alfonso el Magnánimo cuando el reino italiano pase a manos de Aragón, me parece clave para entender una determinada interpretación o asunción de la cultura humanista por parte de un sector de la aristocracia hispana, aquélla, que vinculada a las empresas militares de la nueva monarquía de los Reyes Católicos, conociera de forma directa estas manifestaciones artísticas. Uno de esos soldados destacados, que acompañó a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, a la campaña italiana fue Gil Vázquez Rengifo.[37] Este caballero de la Orden de Santiago, del que se dice que era contino de guerra, es decir, perteneciente a un selecto grupo de caballeros de absoluta confianza al servicio de la Corona, educados a este fin, no sólo en el dominio de las armas, sino también en el de las letras, por un maestro excepcional, Pedro Mártir de Anglería, comprendemos que se sintiera atraído de manera especial por el ambiente cultural de este centro del sur de Italia. Pensemos, que al margen de las obras miniadas, de uso restringido, sin embargo un recorrido por la ciudad y sus templos podia proveer al visitante extranjero de imágenes, realizadas en el siglo, que pudieran satisfacer ese gusto caballeresco. Tal podía ser el conjunto mostrado en la iglesia de San Giovanni in Carbonara con el monumental sepulcro del rey Ladislao I y el de Gianni Caracciolo, el poderoso senescal y amante de la reina Juana, hermana y sucesora de Ladislao, en la capilla de Caracciolo dal Sole, detrás del anterior monumento.





12. "Hector de Troia". *Crónica Cockerell* (Metropolitan Museum)

[37] GONZALEZ DE LA OLIVA, Francisco; HERMOSO ROMERO, Ignacio, op, cit., pág., 64



13. Monumento funerario de Gianni Caracciolo. Capilla Caracciolo dal Sole en San Giovanni a Carbonara (Nápoles).

Esta última es la que más interesa, pues presenta en su frente a tres sólidos personajes, vestidos con armadura militar y la del propio titular coronando el monumento [**Fig. 13**]. En uno de esos tres personajes, el central, se representa a Hércules. Tipos igualmente armados aparecen también en la otra muy famosa capilla de esta misma iglesia, la de Caracciolo di Vico, tan ligada en su arquitectura y escultura a insignes nombres del renacimiento español, como los de Siloe, Machuca y Ordóñez. La calidad de una y otra capilla son muy superiores a las figuras de la Casa de los Tiros y no cabe establecer paralelos formales entre unas y otras, pero si quiero subrayar la familiaridad que hubo de tener con toda esta imaginería Gil Vázquez Rengifo cuando visitara Nápoles en la compañía del Gran Capitán.

La ciudad italiana y el ambiente artístico, trufado de la corriente nórdica que introdujo la corte angevina y la revitalización a la "antigua" de Alfonso el Magnánimo, permitía cultivar un humanismo cultural en clave caballeresca, que entiendo debió estimular a Vázquez Rengifo a fusionar la tradición de los "uomini famosi" con los astros y éstos con los dioses, siempre bajo el timbre de la heroicidad. Es así como la fachada de la casa se nos muestra con las figuras de dioses y héroes tan bizarras, tan próximas a las imágenes de los "tarots" que circulaban en el s. XV, como ya he hecho alusión, o a las representaciones astrales de obras tan admiradas en-

tonces como *De Sphaera Mundi*,(1450-1460) de la Biblioteca Estense de Módena, cuya representación de Marte, por ejemplo, tanto nos recuerda en su vestimenta a estas figuras de Granada. Y qué decir de la divisa de la espada y el corazón, pura esencia del más puro espíritu de la caballería medieval, bellamente cultivado por un rey poeta, Renato de Anjou, autor él mismo de *Coeur d´amour épris*, iluminado por Barthélemy d´Eyck , y ensalzados ambos motivos por Diego de Valera, quien decía del corazón, citando a Séneca, que "la nobleza del onbre es el coraçon alto, conviene a saber, virtuoso".[38] En cuanto a la espada, sencillamente, en palabras de Duby, "es el emblema de la función caballeresca, como la corona lo es de la función real".[39]

El despliegue de relieves en el interior de la Cuadra Dorada, sobre todo en el "tablero de ajedrez" formado en el alfarje (aquí también la figura de conjunto tiene su significado caballeresco) se centra de forma más concreta y reductiva en los hombres ilustres, limitados a la historia hispana. Una genealogía de reyes y nobles destacados por sus hazañas bélicas forman esta antología con arreglo a una fórmula clásica de retrato y leyenda, tal como pocos años después, en 1546, daría a la luz Paulo Giovio en su *Elogia viris clarorum imaginum* y que previamente había llevado a los muros de su casa en Como. Obra, que curiosa, pero significativamente, fue traducida y publicada en Granada por Gaspar de Baeza en 1568.[40] Y lo es porque este humanista jiennense, era uno de los contertulios de la Academia de letras que Alonso Venegas, nieto de Rengifo, había instalado en ésta su casa. De modo, que con seguridad bajo este ilustrado techo hubo de hablarse de cuestiones muy afines al ornato de la Cuadra y tampoco ha de extrañar que en la dedicatoria puesta por Baeza al libro de Giovio hiciera hincapié en los ilustres de la guerra: "*Porque ese varón doctísimo (a quien todas las naciones de conformidad llaman padre de la historia) buscando por todo el mundo con su gran cuidado los retratos verdaderos que se pudieron haber de hombres señalados en guerra, púsolos en su Museo*"[41].

---

[38] VALERA, Diego de, *Espejo de verdadera nobleza*, en *op. cit.* Pág. 174. El mismo autor vuelve a ensalzar el corazón por boca de Tomás de Aquino: "En la muchedumbre de los miembros uno es el que principalmente nos mueve, es a saber, el coraçon; en las partes del ánima una fuerza principal nos posee, conviene a saber, la razón…" (*Ceremonial de Príncipes*, op, cit., pág.,312).
[39] DUBY, Georges, *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
[40] Con el título: *Elogios o vidas breves de los Caballeros antiguos y modernos*, Granada, Hugo de Mena, 1568. Sobre el autor y su obra, vid. LÓPEZ POZA, Sagrario, "Autores italianos en la transmisión de la tradición del elogio en tiempos de Quevedo", *La Perinola*, 10, 2006, págs..159-173, en especial 163 y ss.
[41] Cit. En LÓPEZ POZA, Sagrario, *op. cit.*, pág.165

La Iglesia y su interés por el "Antiguo".

Señalaba al principio la adicción de la Iglesia a la arquitectura al "Moderno" durante las dos primeras décadas del siglo XVI, coincidente con el reinado de los Reyes Católicos, estilo –y no digamos sistema constructivo- que tuvo larga coexistencia con el "Romano" o "Antiguo". Sin embargo, pese a la pervivencia estructural en el ornato pronto se manifestó proclive a adoptar el otro lenguaje en versión "plateresca", lujoso, y como tal ostentativa expresión de poder. Desde los vestidos litúrgicos a las portadas y túmulos funerarios, pasando por la rejería, los retablos y otros campos artísticos, vemos de forma acelerada como fue subiendo la marea de un nuevo gusto. Ya la posición de Iñigo López de Mendoza, tan observante en el proyecto gótico de la Capilla Real de Granada a su mejor realización, buscando maestros, como Rodrigo Hernández, maestro mayor de la catedral de Sevilla, es ambivalente con respecto al otro lenguaje cuando encarga el sepulcro de su hermano, Diego Hurtado d Mendoza, obispo de Sevilla, a Domenico Fancelli, de cuyo trato resultará después el encargo para el de los Reyes Católicos en la Capilla Real.

No es Fancelli el único nombre italiano vinculado a la Capilla Real; otros dos artistas plásticos de la península vecina se sitúan al final de la segunda década del Quinientos: Francisco Florentin y Jacopo Torni, también conocido por el topónimo de Florentino. Este último más afamado, por cuanto Vasari lo recogió en sus *Vidas…* había trabajado a la sombra de Ghirlandaio en Florencia y Roma. Su papel en la obra granadina, según lo documentado por Gómez-Moreno, fue la de un diseñador de mobiliario, que afectaba desde cajoneras a puertas, retablos, esculturas y pinturas. Un campo amplio, pero que venía a confirmar la hegemonía creciente del lenguaje al "antiguo", expandible a otras piezas como la monumental reja que separa la nave de los sepulcros reales, en cuyo contrato para su realización hecho por el contador Fonseca en 1518 se especifica que sea "de obra romana"[42]

De toda ese serie de objetos deudores del diseño de Torni interesa destacar el del primitivo retablo de Santa Cruz o del *Descendimiento* (hoy en el Museo de la Sacristía), [**Fig. 14**] que alberga el tríptico del pintor flamenco Dierick Bouts, por cuanto supone en su traza la introducción de un modelo netamente italiano arraigado desde la segunda mitad del Quattrocento, compuesto de banco, un cuerpo con tres calles separados por columnas clásicas con su orden completo y rematado por un semitondo, en su estado actual, aunque en origen llevaba un segundo cuerpo para albergar en su conjunto

[42] GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, "En la Capilla Real", *Sobre el Renacimiento…*, pág. 83

nueve cuadros.[43] La riqueza y variedad de grutescos de los pedestales y columnas de este retablo, constituyen otra aportación importante por su calidad y "pureza", en la medida que denotan un conocimiento directo de fuentes antiguas y no una versión de segunda mano sacada de fuentes impresas, por lo común, caso frecuente en los inicios del renacimiento en España. Su eco se expande en otras labores y lugares de la misma Capilla: pilares y antepecho del coro y parte de la sillería en el mismo sitio, documentada como obra de Martín Bello.



14. Jacopo Torni, retablo primitivo de la Capilla de Santa Cruz o del "Descendimiento" (Museo de la Capilla Real. Granada).

Otro conjunto de motivos ornamentales de excelente talla es el que ofrecen el antepecho y gradas del presbiterio, realizado en mármol por mano de Francisco Florentin, pero sobre diseños de Felipe Bigarny, autor del retablo mayor. La ejecución quizá hable más del italianismo de los relieves que el diseño en sí. De este mismo artífice italiano, junto a Martín Milanés, de indudable ascendencia italiana también, es la pila bautismal de la iglesia del Sagrario, anexa a la Catedral y contigua a la Capilla Real. El trabajo es más tosco que en los relieves anteriores, pero la pieza supone la introducción en nuestro suelo de un modelo italiano, novedoso, tanto por material como por forma y figuras, con la pila medieval, en piedra o en cerámica, dominante en España. Realizada en 1520,[44] se puede considerar iniciadora de una serie, junto con la de la iglesia de San Gabriel de Loja (Granada), que tienen su continuidad en tierras murcianas y alicantinas, en la catedral de Murcia y en la iglesia de Santiago de Villena, atribuidas a Jacopo Florentino,[45]compartiendo todas ellas una misma

[43] Idem, pág. 100
[44] Idem, pág. 106
[45] GALERA ANDREU, Pedro A., "Pila bautismal", en VV.AA., *La luz de las imágenes*, Orihuela, Generalitat Valenciana, 2003, Catálogo, nº 19, págs.. 202-203

tipología, que la emparenta con el activo taller de Carrara, en Italia, pero a la vez se diferencian de éstas por su técnica más tosca y mayor apego a los motivos fantásticos, arpías, por ejemplo.

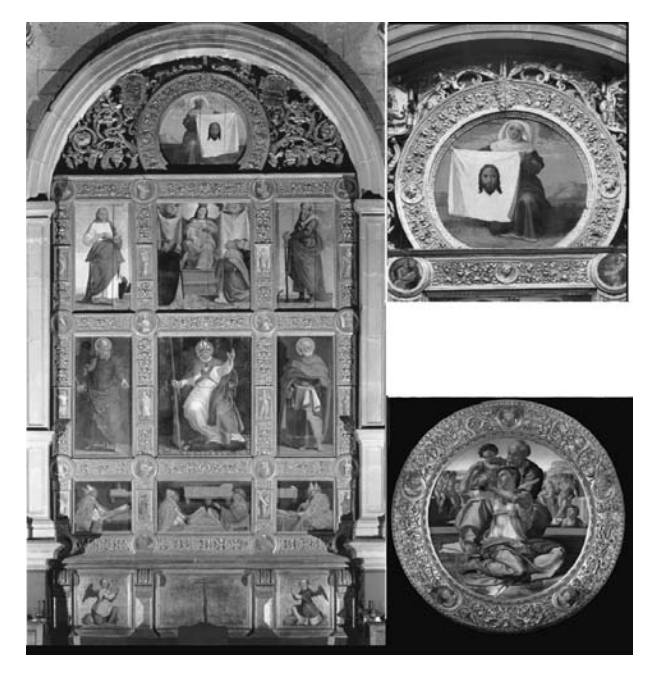
Al lado de los artistas italianos que vinieron a trabajar a Andalucía Oriental están los españoles si no formados, iniciados en el arte de la Antigüedad en Italia, y llegados a Granada al calor de la floreciente etapa que se abría. Las cuatro célebres "Águilas" citadas por Francisco de Holanda concurren, como es sabido en Granada, pero por influencia en el territorio dos de ellas serán decisivas: Diego de Siloé y Pedro Machuca. Ambos terminarán sus días en la ciudad de los Cármenes, el primero centrado en la transformación de la arquitectura a partir de su proyecto al "Romano" introducido en el inicial gótico de Egas y el segundo cumpliendo un papel similar dentro de la pintura, aunque también estuviera al frente de una obra arquitectónica singular, como era el palacio de Carlos V en la Alhambra.

Primero en el tiempo fue Machuca, quien desde 1520 o incluso un año antes hay que situarlo en la capilla Real junto a Jacopo Florentino con el que aparecer como autor de dos tablas del citado retablo de Santa Cruz, a la vez que despliega una intensa actividad como pintor de retablos y creo que diseñador mismo de retablos en la diócesis granadina y en la vecina jiennense. Aunque por desgracia la casi totalidad de los muchos documentados suyos se han perdido o han llegado incompletos y transformados hasta nosotros, todavía tenemos un buen testigo de lo que hubo de suponer su contribución a la implantación y difusión de modelos italianos en las primicias del Renacimiento para la región.

Para valorar dicha contribución hemos de trasladarnos a Jaén para cuya catedral ya realizaba en 1520 el "retablo" de Consolación, más bien altar, o sea, cuadro de altar, en una aproximación al conocido tipo de "pala d´altare", dominado casi exclusivamente por un tema pictórico. En este caso, una tabla excepcional, una Sagrada Familia, conocida tradicionalmente como Virgen de Consolación, por identificarse con la pieza, que separada del retablo homónimo se colocó formando altar en el trascoro de la vieja catedral gótica. Esto dio pie a Hernández Perera a asociar la tabla atribuida en los años 50 del pasado siglo por Longhi y Andreina Griseri como obra indiscutible del maestro con la pintura del retablo documentado por Gómez-Moreno.[46] Desde en-

[46] GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, págs.. 113-114. La cita documental de Libro de Fábrica, hoy perdido, dice: "A Machuca pintor por el retablo de la imagen de nuestra señora nuevo que se puso y está en el altar de Consolaçión, çinquenta ducados…" Las referencias críticas de LONGHI, Roberto, "Comprimari spagnoli della maniera italiana", *Paragone*, 43, Firenze, 1953, págs.. 3-15; GRISERI,

tonces se puede decir que a Machuca no le faltaron encargos de la Iglesia jiennense, ya fuera como institución o a título particular de las dignidades de su cabildo; unas veces en la misma catedral de Jaén, otras en la Colegiata de Santa María de Úbeda, además de otros retablos documentados para las parroquias de San Andrés y San Ildefonso, también en la ciudad de Jaén.



15. Pedro Machuca y taller. Retablo de San Pedro de Osma (Sala Capitular de la catedral de Jaén). Detalle del tondo del retablo y Tondo "Doni", de Miguel Ángel.

Sin embargo es una obra tardía la que ha llegado casi intacta a nuestros días, pero de singular originalidad y plena de referencias al arte de la primera década del siglo en Italia. Se trata del retablo de *San Pedro de Osma* , en la Sala Capitular de la catedral jiennense [**Fig. 15**]. Pieza tanto más notable por la estructura que por la pintura en sí, desigual, con intervención de al menos otra mano o más de taller. Se trata de un políptico formado por seis tablas mayores, que conforman el cuerpo principal en dos pisos, y otras tres menores en el banco, más 28 tablitas incrustados en la marquetería de las tablas y un tondo por remate. Como puede apreciarse el mismo número y disposición semejante al retablo de la Capilla Real diseñado por Torni, pero ausente aquí toda referencia a orden arquitectónico alguno.

En principio se trataría por tanto de un mosaico de cuadros como existen muchos en Italia y también en Andalucía a partir del primer tercio del Quinientos, sin embargo los elaborados marcos tienen un papel muy destacado, tanto por servir de soporte a una iconografía imprescindible para el significado del conjunto, como

Andreina, "Nuovo schede di manierismo ibérico", *Paragone,* 113, 1959, págs. 33-43; HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "La Sagrada Familia de Pedro Machuca en la catedral de Jaén", *Archivo Español de Arte*, 129-131, Madrid, 1960, Págs., 79-81.

por las labores ornamentales mismas que incorpora. El tipo de marco, de ancho peinazo con pequeños tondos en los ángulos y tablitas rectangulares en los centros, responde fidedignamente a una característica "cornice" muy en boga entre fines del XV y principios del XVI en Italia; la podemos ver tanto en la pintura (*Madonna degli Alberetti*, de Giovanni Bellini) como en recercados de portadas y en las decoraciones de bóvedas o techos, de lo que ya Francesco de Giorgio Martini dejó muestra en algún breve bosquejo (U 329 Av.).[47] La decoración en relieve de tupida hojarasca de vid, que ocupa el resto del marco y que tanto le recordaba a Gómez-Moreno Martínez la usada por Ghiberti en las puertas del Baptisterio de Florencia, se ajusta en realidad a un motivo asimismo frecuente en el arte del Alto Renacimiento. Lo lleva a Roma Giovanni Barili, artista sienés, especializado en esta suntuosas labores de ornamentación de marcos, a instancias de Rafael para trabajar en las puertas de las "Stanze" y para cuadros suyos, como por ejemplo la *Santa Cecilia* de la Pinacoteca Nazionale de Bolonia, que casi nunca se reproduce con su elegante "cornice". También, con anterioridad, Filarete había usado de estos recursos en las puertas en bronce de la Basílica de San Pedro. Todo ello, obviamente conocido por Machuca de primera mano.

Pero todavía hay un elemento en este retablo que nos acerca más a los grandes maestros italianos: el tondo que lo corona [**Fig. 15**]. Su marco deriva con claridad del gran tondo *Doni* de Miguel Ángel, obra de la mitad de la primera década del Quinientos. Tanto el ritmo de los tallos formando "ochos" en torno a un vástago, como la inclusión de dos pequeños tondos clipeados con cabezas en relieve, siguen con fidelidad al cuadro florentino de Miguel Ángel. Incluso, del mismo modo que sabemos el significado de los tres clípeos de la obra italiana con respecto a la iconografía del tondo, formando parte del denso discurso iconológico,[48] también aquí, las dos cabezas, una masculina y otra femenina, se hace difícil separarla de todo el significado redencionista que guarda el retablo en su conjunto y por lo mismo del tema al que sirve de guarnición: La Verónica, siendo así que me incline por pensar que se trate de la alusión al género humano representado en Adán y Eva.

[47] FIORE, Francesco Paolo; TAFURI, Manfredo, *op. cit.* Pág.342

[48] Las cabezas del marco del tondo *Doni* identificadas como de Profetas y Sibilas se ponen en relación con el tenor redencionista de la pintura en la que se quiee ver por la reciente historiografía una representación de las tres grandes etapas de la Humanidad ("Ante Legem", "Sub Legem" y "Sub Gratia") con distintos matices por TOLNAY, Charles de, *Michelangelo, sculptor, painter, architect*, New Jersey, Princeton, 1975, pág. 18; HARTT, Frederick, *History of Italian Renaissance art*, New Jersey, Prentice Hall, 2003, págs.. 506-507. El más reciente estado de la cuestión, en STEFANIAK, R., *Mysterium Magnum. Michelangelo´s tondo Doni*, Leiden, Brill, 2008.

La adecuación o idoneidad del nuevo lenguaje al "antiguo" para el mensaje doctrinal en un territorio de reciente recuperación para la Fe cristiana se pone de manifiesto en manos de los creadores más expertos o maduros, como Machuca, que incorporan con naturalidad e intencionalidad motivos locales a ese lenguaje. Así, en este retablo uno de los pequeños tondos que encierran imágenes de las sibilas, muestra a una de ellas con una filacteria en la mano en la que puede leerse, en caracteres árabes, el nombre de Dios repetido (Allah, Allah, Allah), como anunciadora a los gentiles de la venida de Cristo, o el hecho de sentar a los Cuatro Padres de la Iglesia en sillas o "jamugas" de tipo nazarí. Algo similar a lo que Vandelvira hacía en el friso dórico de la portada sur del crucero de esta misma catedral de Jaén, al sustituir en una metopa escudos romanos, dentro de la panoplia clásica que exige el orden arquitectónico, por unas adargas nazaríes.

En conclusión, Granada y su Reino, en virtud de las circunstancias históricas que rodean su incorporación al mundo cristiano bajo la égida de los monarcas que más expectación podían despertar en el ámbito occidental; monarcas "modernos" en lo político, capaces de atraer a intelectuales como Pedro Mártir de Anglería a una Granada fuertemente militarizada, cultivadora de los más acendrados valores de la caballería medieval a la par que abierta a la cultura humanista, que enlaza las campañas bélicas de Granada con Italia, y una Iglesia con una enorme y trascendente empresa de catequización por delante, motivan un intenso y sostenido intercambio de artistas y modelos entre las dos Penínsulas en el que los centros artísticos importantes, de norte a sur de Italia, de Lombardía y Venecia a Nápoles, se hacen presentes en esta parte del sur de España.

Mármoles de talleres genoveses en las casas-palacio de Andalucía occidental en el siglo XVI[1]

Teodoro Falcón Márquez
Universidad de Sevilla

Resumen: *A lo largo del siglo XVI se generalizó en Andalucía Occidental la importación de mármoles blancos procedentes de Carrara, labrados en talleres genoveses, para la realización de retablos funerarios, esculturas, portadas, columnas, fuentes, etc. Su aplicación en la construcción tuvo lugar a partir de la década de 1530. La importación en el marco de Sevilla decayó a comienzos del siglo XVII, al sustituirse por mármoles procedentes de Portugal. Sin embargo en Cádiz perduró hasta fines del siglo XVIII, cuando fue prohibido por la Academia.*
Palabras clave: *Mármoles genoveses, Casas-palacio, Andalucía occidental, siglo XVI.*

Abstract: *Along the 16th century the import of white marbles proceeding from Carrara, worked in Genoese workshops, for the accomplishment of funeral altarpieces, sculptures, front pages, columns sources, etc., was generalized in Western Andalusia. The import in the frame of Seville declined at the beginning of the 17th century, to be replaced by marble proceeding from Portugal. However, in Cadiz it lasted up to ends of the 18th century, when it was prohibited by the Academy of Fine arts.*
Key words: *Genoese Marbles, Houses-palaces, Western Andalusia, 16th century.*

Introducción.

El Renacimiento en Andalucía, como en el resto del país, fue el resultado de un lento proceso de renovación estética, y de materiales, que fue aceptado de forma desigual en las diversas poblaciones. La avanzadilla del primer Renacimiento se materializó de la mano de miembros de la nobleza cortesana, vinculados a la política italiana de Fernando V y, con posterioridad, de Carlos I. Sus primeras

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", refer. HAR2009-12095, Subprograma Arte y de la Acción Complementaria "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", refer. HAR 2010-09816-E.

manifestaciones surgieron con la importación de mármoles blancos de Carrara, tallados para retablos funerarios y, después con elementos arquitectónicos del mismo material, en un amplio marco geográfico que abarca fundamentalmente: Castilla, Cataluña, Valencia y Andalucía. Las canteras de Carrara se hallan en la Toscana, en la provincia de Massa-Carrara, en la cadena de los Alpes Apuanos, a 100 metros de altitud. La moda de importación de ese material, labrado en talleres genoveses, se debió en primer lugar al ambiente de cultura clásica que se respiraba en círculos cortesanos y universitarios, a través del coleccionismo de piezas arqueológicas, de monedas y libros, así como las tertulias de carácter humanístico. Al mismo tiempo algunos aristócratas conocieron directamente las ruinas clásicas y las *opera prima* del Renacimiento italiano a través de sus viajes[2]. En este contexto también hay que tener presente que el tratadista Antonio Averlino, el "Filarete", manifiesta que los mármoles de Carrara eran apropiados para: "hacer una cosa solemne y muy bella, es decir, alguna imagen o estatua de una persona digna, o una sepultura de un santo u otra cosa que tenga que producir un efecto memorable."[3]Debido a estas circunstancias, en esta región andaluza desempeñaron en un primer momento un importante papel personajes nobiliarios tales como Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marqués de Zenete, quien de regreso hacia 1500 de un viaje a Nápoles y Milán, mandó transformar hacia 1509-12 su castillo de La Calahorra (cerca de Guadix), de sólida fábrica militar, en un palacio renacentista, con un *cortile* de clara ascendencia italiana, importando materiales para su segunda planta, en donde la ornamentación de las portadas evidencia que su repertorio está inspirado en el *codex escurialensis*, que perteneció a la familia Mendoza[4]. Artífices de esta transformación fueron una serie de maestros marmoleros italianos, entre los que destaca Michele Carlone. Poco después Pedro Fajardo Chacón, adelantado mayor de Murcia, hizo prácticamente lo mismo en el castillo de Vélez-Blanco (Almería), entre 1512-1515.[5] Esta arquitectura

[2] Para una visión de conjunto véase: MARÍAS, Fernando. "La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)". En: BOCCARDO, Piero.; COLOMER, José Luís.; FABIO, Clario di. *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, 2004. p. 55-68. ARCINIEGA GARCÍA, Luís. "El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales". En *El comercio y el Mediterráneo. Valencia y la cultura del Mar*. Valencia, 2006, pp.37-65

[3] PEDRAZA, Pilar. (traducción del *Codex Magliabechianus* e Introducción). *Tratado de Antonio Averlino "Filarete"*. Vitoria, 1990. Libro III, p.73

[4] El *Codex* es según Falomir Faus de un anónimo florentino (h. 1490-1500). Para Egger es del círculo de Guirlandaio (1449-1498). Hülsen lo creía cercano a Giuliano da Sangallo (h.1445-1516). Fernando Marías (1990) lo incluye en el círculo de Filipino Lippi (h.1457-1504)

[5] CHUECA GOITIA, Fernando. "Arquitectura del siglo XVI". *Ars Hispaniae*. XI. Madrid, 1953. RAGIO, Olga. "El patio de Vélez-Blanco, un monumento señero del Renacimiento". *Anales de la Universidad de Murcia* (1967-68). Vol. XXVI. ANNO, D. y KRUFF, H. "Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra". *Antichitá viva*. VIII. Florencia, 1969. SEBASTIÁN, Santiago. "Los grutescos del Palacio de La Calahorra". *Goya.*,

nobiliaria supuso la aparición de la modernidad, frente a los modelos tradicionales imperantes, de estética gótico-mudéjar.

Salvo en estos casos excepcionales, el proceso de asimilación del nuevo estilo se aplicó de forma gradual. En primer lugar en la ornamentación, con una sintaxis clásica, en cuyo repertorio se empleó una decoración figurada a base de motivos mitológicos, con grutescos, *putti*, guirnaldas, etc., a través de los cuales se reflejaba un culto a la antigüedad clásica.[6] Los primeros testimonios de este nuevo repertorio los encontramos en Sevilla, a raíz del establecimiento de la Casa de Contratación de Indias en 1503, con el consiguiente monopolio del comercio americano. Vino de la mano del ceramista Francisco Niculoso Pisano, activo en esta ciudad a comienzos del siglo XVI, artífice de una serie de azulejos planos, pintados a mano, que emplea en la lápida sepulcral de Iñigo López (1503), en la iglesia de Santa Ana, y en 1504 en el retablo cerámico de la Visitación en el Alcázar, y en la portada lateral de la iglesia conventual de Santa Paula.[7] En su obra se advierte cómo su repertorio se inspira fundamentalmente en grabados de Zoan Andrea y Nicoletto Rosex de Módena. Otro tipo de decoración cerámica se desarrolló en Sevilla a partir de la década de 1530, con los hermanos Pulido (Diego y Juan), quienes realizaron losetas de cerámica vidriada y policromada de cuenca, para revestir zócalos en las galerías de los patios y en cubiertas de azulejos por tabla, principalmente. En su repertorio decorativo alternan motivos de tradición mudéjar, con otros renacentistas. Entre ellos se hallan temas inspirados en láminas del Libro IV de Sebastián Serlio (Venecia, 1537), además de blasones heráldicos. De todas las casas-palacio sevillanas uno de los mejores arquetipos en este contexto es la Casa de Pilatos, donde se emplean 150 modelos diferentes de azulejos, con un número aproximado de 500.000.[8] El nuevo lenguaje decorativo surgió también en la pintura mural de las casas-palacio-sevillanas. El primer testimonio documental lo encontramos en 1516, cuando Alonso de León se concertó para realizar unas pinturas "a la romana" en el palacio de Fernando Enríquez de Ribera (Palacio de las Dueñas).[9]

---

nº 93 (1969-1970). ASENJO SEDANO, Carlos. *El Castillo de La Calahorra.* Granada, 1981. ZALAMA, Miguel Ángel. *El palacio de La Calahorra*. Granada, 1990

[6] ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *La mitología y el arte español del Renacimiento*. Madrid, 1952. SEBASTIÁN, Santiago. *Arte y humanismo.* Madrid, 1978. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *Escultores florentinos en España.* Madrid, 1957. LOZOYA, marqués de. *Escultura de Carrara en España.* Madrid, 1957. LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el renacimiento sevillano.* Sevilla, 1979. FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita. *Los grutescos en la arquitectura española del Renacimiento.* Valencia, 1987

[7] MORALES, Alfredo José. "Francisco Niculoso Pisano". *Arte Hispalense*, nº 14. Sevilla, 1977

[8] GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Catálogo de documentos sevillanos.* Tomo I. Sevilla, 1976. LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Casa de Pilatos.* Sevilla, 1998

[9] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI.* Sevilla, 2003



1. Canteras de mármol de Carrara.

Paralelamente a estos acontecimientos se llevó a cabo la importación de mármoles blancos, procedentes de canteras de Carrara, labrados en Génova para realizar retablos funerarios, esculturas, columnas, portadas, fuentes, etc., que supuso en diversos lugares de Andalucía un cambio radical en el uso de los materiales tradicionales y sus técnicas, a base de ladrillo, tapial, la piedra ostionera y otras, según cada zona [**Fig.1**]. Salvo en el caso de La Calahorra, en donde se importaron mármoles en torno a 1510, en el resto de Andalucía el empleo del mármol de Carrara, labrado en talleres genoveses para la construcción, no surgió hasta la década de 1530. Hasta entonces se empleaba solo en la construcción de sepulcros y retablos funerarios. El pionero en Andalucía occidental fue el de arcosolio del cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, realizado en Carrara por Domenico Fancelli, quien personalmente vino a montarlo en 1510 en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla. El modelo se inspira en el de Paulo II, de Mino de Fiésole y Giovanni Dalmata, en el Vaticano. El encargo se debe a su hermano, Íñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla, embajador de Fernando el Católico en el pontificado de Inocencio VIII[10]. Fancelli, después de labrar el sepulcro del príncipe don Juan para la iglesia conventual de Santo Tomás de Ávila, en 1512, realizó el de los Reyes Católicos para la Capi-

[10] Con anterioridad se había realizado en 1505 el sepulcro de los marqueses de Zenete, por Orsolino y Carlone, según trazas de Il Bergamasco. Se halla en Valencia, en el convento de Santo Domingo (parroquia castrense). LÓPEZ TORRIJOS, Rafael. “Los autores del sepulcro de los marqueses de Zenete”. *Archivo Español de Arte*, nº 203. Madrid, 1978, pp. 323-326

lla Real de Granada, que se concluyó en 1517. Dos años después, Bartolomé Ordoñez realizaría el sepulcro de don Felipe el Hermoso y doña Juan la Loca, con destino a la misma capilla. En 1520, otro viajero, don Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa, después de su viaje a Jerusalén, contrataba en Génova los sepulcros de sus padres. El de don Pedro Enríquez fue realizado por Antonio María Aprile de Carona, y el de doña Catalina de Ribera por Pace Gaggini.[11] Por estos años se realizó la pila bautismal del Sagrario de la catedral de Granada, labrada entre 1520 y 1522 por Francisco Florentín.[12] Finalmente citaremos, entre otros, el retablo funerario de don Francisco de Zúñiga, marqués de Ayamonte y de su esposa, doña Leonor Manrique, realizado por Antonio María Aprile y Pierangelo della Scala para el convento de San Francisco (hoy en la iglesia de San Lorenzo de Santiago de Compostela).[13]

La importación de elementos arquitectónicos.

El punto de partida para los pedidos de materiales a talleres de Génova se inició en la década de 1520, después que el almirante Andrea Doria expulsara a los franceses de esa ciudad, en donde se instituyó una república bajo protección española. Los contratos para los pedidos con destino a diversas casas-palacio andaluzas solían ser de este modo. El propietario del inmueble para donde iban a ser destinadas las portadas, columnas, fuentes, etc., suscribía un contrato representado por un agente (factor), que a veces era un patricio genovés, con un maestro marmolero, y su fiador, ante un escribano público de Génova. En el documento se establecían una serie de capitulaciones en las que se estipulaban la naturaleza y origen del material, que solía ser mármol blanco de Carrara y piedra negra del Promontorio y de Lavaña (Génova). Se indicaban las medidas de las piezas, generalmente en palmos (unos 21 cm.), y de las cajas, en donde se embarcaba el material desmontado, en el puerto de Génova en un barco que hiciera la línea comercial con un puerto andaluz, principalmente los de Almería, Málaga y Cádiz. Desde aquí se cambiaba el flete a un barco de menor calado con destino al puerto fluvial de Sevilla. Previamente el negocio se había cerrado en origen en una entidad bancaria y cuando llegaba el material se giraban las "letras de cambio".

[11] BERNALES, Jorge. "La escultura". En *Patrimonio monumental y artístico de la Universidad de Sevilla*. Sevilla, 1986

[12] GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*.. Granada, 1892 (reed. 1982), p.286

[13] CASTILLO UTRILLA, María José. "El convento de San Francisco, casa grande de Sevilla". *Arte Hispalense,* nº 17. Sevilla, 1988, pp.152-153

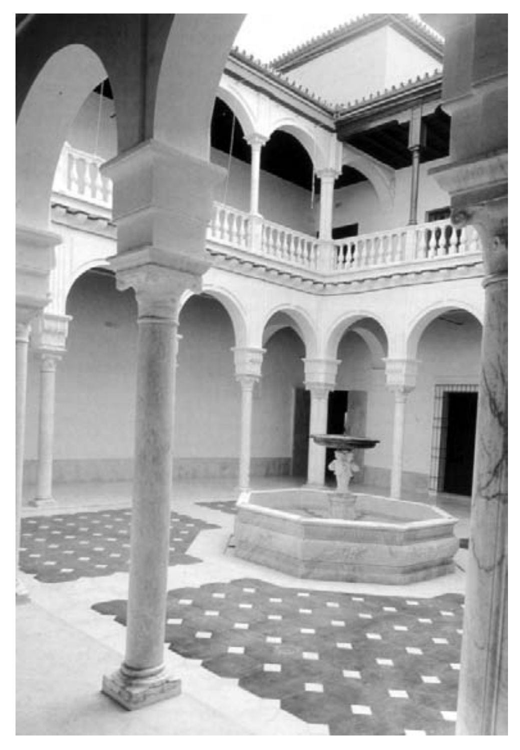


2. Portada de la Casa de Pilatos.

Como veremos, el maestro marmolero y escultor más importante entonces fue Antonio María Aprile, natural de Carona[14], quien al regresar de Sevilla en 1525, después de instalar los sepulcros de los Enríquez de Ribera, se asoció con Bernardino de Bissone y Pier Angelo della Scala, para crear una sociedad con la idea de atender los pedidos de los aristócratas sevillanos y de otras localidades andaluzas. Las gestiones administrativas se encomendaron a dos comerciantes genoveses, Nicola Cattaneo y Nicola Stefano.[15]. Por otra parte el 18 de diciembre 1526 se concertaron una serie de aristócratas sevillanos, entre los que figuraban don Rodrigo de Guzmán, III Señor de la Algaba; don Fadrique Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa; don Jorge de Portugal, conde de Gelves, alcaide de los Reales Alcázares, y la marquesa de Ayamonte, doña Leonor Manrique de Lara y Castro, viuda de Francisco de Zúñiga y Pérez de Guzmán, I marqués de Ayamonte (†1525) , para formar una compañía con los comerciantes genoveses residentes en Sevilla. Con posterioridad se firmó en 10 de septiembre de 1529 un nuevo contrato entre Aprile de Carona y don Fadrique Enríquez, I marqués de Tarifa. En él se le encargó al maestro marmolero la realización de 32 columnas, la portada y dos fuentes, con destino a su palacio sevillano (Casa de Pilatos). Los materiales llegaron entre 1531 y 1533. Recordemos que en la portada figura este texto: "Asentóse en 1533" [**Fig.2**]. En 1526, año de las bodas del emperador Carlos en el Alcázar de Sevilla, Hernando Colón, viajero, cosmógrafo, jurista y bibliófilo, comenzó a construir una casa, con sus huertas, delante de la Puerta de Goles, a orillas del Guadalquivir. Años después, en 1529, contrató con Aprile y con Antonio di Lanzio, la realización de la portada de esta casa a extramuros, inspirada en la de la Casa de Pilatos (debío conocer las trazas, ya que

[14] LÓPEZ TORRIJOS, Rafael. "Obras de los Carlone en España". *Goya,* nº 158. (1980), pp. 80-85. Idem. "Obras, autores y familias genovesas en España". *Archivo Español de Arte*, 279 (1997), pp. 247-256
[15] ALIZERI, Federigo. "Notizie dei professori…V, 94. LLEÓ, Vicente. *La casa de Pilatos,* p. 26

no estaba colocada). Su decoración tenía también elementos tomados del retablo funerario de los marqueses de Ayamonte, según los términos del contrato. En la fachada había asimismo ventanas, frontones y pilastras, de mármol blanco de Carrara. En la portada figuraban las armas de Colón, sostenidas por delfines emblemáticos. Como en la de Pilatos, en la fachada había dos inscripciones, con letras negras en azulejos blancos, "como los letreros que hay en casa del arzobispo de Sevilla". Se refiere, sin duda, a los de la capilla pública del palacio arzobispal, realizada en tiempos de fray Diego de Deza (1505-1523)[16]. En otro texto se indicaba que "Don Fernando Colón, hijo de Cristóbal Colón, Primer Almirante que descubrió las Indias, fundó esta casa, año de mil y quinientos y veintiséis."[17] Simultáneamente se estaba construyendo la casa de don Rodrigo de Guzmán, III Señor de La Algaba, en la collación de Omnium Sanctorum, para la que se encargaron 35 columnas[18], que en la actualidad no se conservan.



3. Patio de la Casa Almansa (Mañara).

El 6 de julio de 1532, don Juan de Almansa, Jurado y Fiel Ejecutor de la ciudad de Sevilla, encargó a Aprile de Carona la marmolería, procedente de Carrara, para el apeadero, las columnas del patio y la escalera de su casa en la calle Levíes, collación de San Bartolomé (luego casa natal de Miguel Mañara y hoy una de las sedes de la Consejería de Cultura) [**Fig. 3**]. También con destino a la escalera se contrataron 200 piedras negras del Promontorio y de Lavaña. El representante de Almansa fue Francisco Duarte, Contador del Sueldo de las Armas de Carlos V. La escribanía donde se protocolizó el acuerdo fue en la de Stefano Sauli Carrega y la gestión ban-

[16] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio arzobispal de Sevilla.* Córdoba, 1997
[17] ALIZERI. ob. cit. V, 103. GESTOSO, José. *Sevilla Monumental y Artística.* II. Sevilla, 1890, p.298. MARQUÉS DE LOZOYA (1957), pp. 20-21. LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Nueva Roma*, 78. AA. VV. *Génova e Siviglia…* 98
[18] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio de las Dueñas…* pp. 59-63

caria se hizo con los hermanos Nicolás y Juan Bautista Grimaldi, mercaderes ligures con sucursal bancaria y compañía mercantil en Sevilla. En este contrato constan una serie de noticias que conviene destacar. Se especifica que las columnas han de ser de la misma calidad de las que Aprile había realizado en Génova en la casa de Bautista Reinaldo de Spíndola, la cual servía de "posada" al embajador español en Génova, Gómez Suárez de Figueroa. También se indica que las columnas han de ser tan buenas como las que ha labrado y labra para el marqués de Tarifa, y mejores que las que ha labrado para Diego de Cazalla en Málaga. Se trata de las del patio del actual Museo Picasso[19]. Es posible, como afirma Palomero, que el pedido con destino a la casa de Almansa llegara a Sevilla en 1533, formando parte del mismo flete de una serie de piezas labradas por Aprile, entre las que estarían la portada, fuentes y columnas para la Casa de Pilatos; la portada y cuatro ventanas de la Casa de Hernando Colón, las columnas para la casa del Señor de La Algaba y el retablo funerario de lo marqueses de Ayamonte.[20] El Palacio arzobipal de Sevilla es un viejo edificio que tiene su origen en 1251. Desde entonces ha experimentado múltiples reformas y ampliaciones. De tiempos del arzobispo don Alonso Manrique y Castañeda (1523-38) debe ser la galería de columnas genovesas que había en el jardín del sector Norte, recientemente incorporada a la cafetería de un hotel. También pudieron venir en el lote antes citado.[21]

Además de la renovación de las casas señoriales, le tocó también el turno a la casa real (Reales Alcázares). El 12 de diciembre de 1532, se suscribió un contrato entre maestre Adán Centurión y los maestros marmoleros y escultores: Giacomo della Porta, Nicola da Corte (que trabaja en el Palacio de Carlos V de Granada y en el recinto de la Alhambra), Antonio María Aprile y Antonio di Novo da Lancia, para realizar una serie de piezas de mármol para el Alcázar, tal vez para el Patio de las Doncellas, lo que no se llevó a efecto entonces. Dos años después, el 2 de mayo de 1534, don Jorge de Portugal, conde de Gelves, alcalde de los Reales Alcázares, firmó en Sevilla un contrato con Antonio María Aprile y Bernardino de Bissone, por el que ambos se obligaban, en el plazo de un año, de tener acabadas 14 columnas, 8 pilares y paños de barandas para la galería alta del Patio de las Doncellas. El documento se suscribe ante el escribano Juan Barba Vallecillo, siendo testigos los también escribanos de Sevilla Mateo García de Olivares y Pedro de Moya. Al pasar

[19] MARÍAS, Fernando. "De la casa Cazalla al Museo Picasso. Historia de un palacio malagueño". En *Museo Picasso de Málaga.* Málaga, 2004

[20] PALOMERO PÁRAMO, Jesús. "Antonio María Aprile de Carona y la marmolería de la casa de don Juan de Almansa, en Sevilla". En *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV-XVII.* Sevilla, 1989

[21] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio arzobispal de Sevilla.* Córdoba, 1997



4. Blasón de los Guzmán en Olivares.

más de un año y los marmoleros no presentaron ni siquiera la fianza, el 24 de mayo de 1535 se otorgó una nueva escritura por la que Jerónimo de Cataño, mercader genovés establecido en Sevilla, se comprometía a ser el fiador para que la citada operación se llevara a cabo. Lo cierto es que estas piezas no comenzaron a venir a Sevilla hasta febrero de 1540, cuando llegó al puerto de Sevilla un primer lote integrado por 10 cajas de mármoles, procedentes de Génova. El último envío llegó el 28 abril de ese año, cuando se pagaron 16.563 maravedíes "por 30 mármoles y por las cajas y fletes desde Génova hasta Cádiz". El dinero fue librado en el banco de Cristóbal Francesquín y Diego Muñiz.[22] Ya antes, en 1532, se habían colocado las columnas del monasterio de Santa Clara. En 1536 don Pedro de Guzmán, conde de Olivares, representado por el patricio genovés Constantino Gentile, se había concertado ante el escribano Esteban Saoli, con el maestro cantero Jacobo de Solario de Carona, quien presentaba como fiador a Antonio María Aprile, para la realización con destino a su palacio de Olivares (Sevilla) de una serie de piezas de mármol de Carrara y piedras de Lavaña, entre las que figuraban dos portadas, con su blasón tallado, ventanas, balaustrada y chimeneas[23] [**Fig.4**].

En la década de 1540 prosiguieron los envíos de mármoles genoveses a Sevilla, aunque algunos no están documentados. Hacia 1540 debieron llegar las colum-

[22] MARÍN FIDALGO, Ana. *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias.* Sevilla, 1990. I. pp. 135-140

[23] MARÍN FIDALGO, Ana. "Mármoles procedentes de talleres genoveses para el palacio de don Pedro de Guzmán en Olivares (Sevilla). *Archivo Hispalense*, nº 224. Sevilla, 1990. pp. 127-136

nas de la casa que debemos llamar del canónigo Jerónimo Pinelo (no de los Pinelo), sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes. Sabemos que el patio estaba acabado en esa fecha por dos referencias. En primer lugar la casa figura concluida en un Apeo y Deslinde de 1542. Además, el repertorio decorativo de sus relieves, que es una galería de personajes ilustres, hemos podido observar que está inspirado en los *Siete Libros de Diana*, de Jorge de Montemayor, publicado hacia 1540.[24] En torno a esta fecha debieron instalarse la portada y, tal vez, la fuente de la Casa Almansa (casa natal de Miguel Mañara, piezas que no figuraban en el contrato de 1532.[25] Asimismo en esta década debieron traerse de Génova las columnas del patio principal del monasterio de Santa María de Jesús, y las del Palacio de las Dueñas, en tiempos de doña Inés de Portocarrero (†1546), viuda de Fernando Enríquez de Ribera (†1522).[26]En años sucesivos se siguieron trayendo columnas de mármoles de Génova con destino al Alcázar. Entre 1543-46 se construyó, bajo la dirección del maestro mayor Juan Fernández, el Cenador de la Huerta de la Alcoba, cuyas columnas debieron ser talladas por Aprile y Bissone. Por esos mismos años se decoraba con el mismo tipo de columnas el Palacio Alto, en el Cuarto Nuevo del Rey, con fachada hacia los jardines.[27]

De la década de 1550 es la reforma renacentista que experimentó el llamado Palacio de Altamira, en la collación de Santa María la Blanca, hoy sede de la Consejería de Cultura. Se trata de unas casas mudéjares del siglo XIV, que se transformaron en un palacio renacentista en tiempos de doña María Teresa Zúñiga y Guzmán, III duquesa de Béjar y marquesa de Ayamonte, quien estuvo casada con Francisco de Sotomayor. En el patio principal pilares mudéjares achaflanados alternan con columnas de acarreo; varias de ellas procedentes de talleres genoveses.[28]La fase final de la importación de mármoles de Carrara en el Alcázar tuvo lugar en la década de 1560. En 1561 maese Francisco de Lugano y maese Juan de Lugano, que se encontraban en Sevilla, se concertaban con el teniente de alcaide del Alcázar, don Hernando de Conchillos, para realizar un lote de columnas para la galería baja del Patio de las Doncellas. Tenían que medir 11 palmos de alto por "un cuarto" de grueso. El contrato se amplió dos años después con el nuevo teniente de alcaide, don Pedro

[24] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Casa de Jerónimo Pinelo, sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes.* Sevilla, 2006

[25] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio de las Dueñas…* 37,47, 72-75. No han sido identificados unos pedidos solicitados en 1533 y en 1536 para Sevilla por Giovanni de Gofurnagni, citados por ALIZERI, Federigo. *Notizie…* Vol. V.

[26] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio de las Dueñas…* pp. 77-123

[27] MARÍN FIDALGO, Ana. ob. cit. pp. 156 y 167-170

[28] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio de las Dueñas…* pp. 56-59

Vaca Cabeza de Vaca, y maese Francisco, marmolero, que Ana Marín piensa que es Francisco de Carona. Actuó de fiador del cantero el escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo. Las transacciones se verificaron en el banco de Pedro Luís y Fabio de Espinosa. La construcción de la galería baja del Alcázar concluyó en 1567. En ese contrato se alude a un lote de columnas con destino al claustro del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). La construcción de este templo dominico se llevó a cabo entre 1564-1570, dirigido por Francisco Rodríguez Cumplido, maestro mayor de los duques de Medinasidonia y por Francisco de Carona, según trazas diseñadas, según Celestino López Martínez, por Hernán Ruiz II. Las obras se ejecutaron bajo el mecenazgo de doña Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga, viuda de Juan Claros Pérez de Guzmán, IX conde de Niebla, padres del VII conde de Medinasidonia.[29] A partir de la década de 1560, hasta el primer tercio del siglo XVII, la importación de mármoles genoveses fue cediendo terreno en el marco de Sevilla, siendo sustituido paulatinamente por mármoles blancos procedentes de canteras portuguesas, especialmente de Estremoz, y por jaspes rosáceos con incrustaciones de fósiles, de Arrabida.[30]

Provincia de Cádiz.

La ciudad de Cádiz fue incendiada y saqueada en 1596 por una flota angloholandesa, comandada por el conde de Essex. Por tanto son muy escasos los testimonios que han subsistido de época medieval y del renacimiento. Su material básico constructivo ha sido tradicionalmente la piedra ostionera. Sin embargo en el siglo XVI se importaron columnas genovesas, de las que han quedado varias en el mismo entorno. Su ubicación se halla en la Plaza de fray Félix, delante de la catedral vieja (iglesia de Santa Cruz). Es el enclave en el que se sitúa la acrópolis romana y donde se edificaron con posterioridad una serie de edificios notables en la Edad Media y en el Renacimiento. En el frente que mira a poniente en esta plaza se sitúa la Casa de la Contaduría, sede del Museo catedralicio, que está asentado sobre parte de la cavea del teatro romano. Este inmueble, hoy de tres plantas, aglutina varias fincas. En primer lugar la *Casa de la Contaduría*, que debe ser de época de los Reyes Católicos, de

[29] MARÍN FIDALGO, Ana. ob. cit. pp. 211-213. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda*. Ms. 1758(Edición de Fernando Cruz Isidoro. Sanlúcar de Barrameda, 1995)

[30] MORALES, Alfredo José. "Miguel de Zumárraga tracista de la portada del Hospital de las Cinco Llagas". *Archivo Hispalense* nº 228. Sevilla, 1992, pp. 97-115. Idem. "Mármoles portugueses para el Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla". Actas del VII Simposio hispano-portugués de Historia del Arte. Badajoz, 1995, pp. 161-165



5. Patio del Museo catedralicio de Cádiz.

fines del siglo XV. Sobre su fachada se eleva la torre de la catedral vieja, aislada del buque de la iglesia. Tiene una portada manierista, del último tercio del siglo XVI, decorada con puntas de diamante. Tras ella se halla la *Casa del canónigo Terminelli*, documentado a comienzos del siglo XVI. Finalmente el *Colegio de Santa Cruz*, que fue la *Casa del deán Esteban Rajón* (1487-1513), quien la donó al Cabildo catedral. Se organiza en torno a un patio mudéjar, de arcos escarzanos de cantería en planta baja, y semicirculares de fábrica de ladrillo en la alta, que apean sobre columnas genovesas con cimacio [**Fig. 5**]. Sustituyeron a los pilares mudéjares hacia 1530-40. La presencia en Cádiz de este tipo de columnas está justificada no solo por el tráfico comercial con Génova, por los agentes de esa ciudad afincados en Cádiz, sino también por el establecimiento de una importante minoría de esa república. En el padrón de 1555 figuran 139 extranjeros, lo que equivalía a más del 15% del vecindario. De ellos la minoría más numerosa era la de los italianos, principalmente genoveses. En 1506 de siete Regidores, dos procedían de esa ciudad. En 1581 de nueve Regidores cinco eran genoveses. De igual modo la diócesis de Cádiz estuvo regida por prelados de origen italiano. Entre ellos hay que destacar a Jerónimo de Teodoli (1523-1560). Anexa a la Casa de la Contaduría se encuentra también en esta plaza la *Casa de los Marquina* (o de *Estupiñán*). Los Estopiñán fueron una familia cuyos miembros estuvieron vinculados a la milicia y al gobierno de esta ciudad. Enlazaron con apellidos genoveses, como los Centurión y Doria, además de familias con linaje, como los Zúñiga y Guzmán. Desde fines del siglo XVII llegaron a ostentar el condado de la Marquina. Entre los pioneros hay que destacar a Pedro de Estupiñán y Vitués, conquistador de Melilla en 1497, y a Bartolomé y Simón Estupiñán, que fueron regidores de esta ciudad desde 1465 hasta 1517. El capitán y regidor Sebastián Estupiñán estuvo casado con doña Nicolasa Centurión. Bernabé Estupiñán y Centurión fue Caballero de la Orden de Alcántara y regidor preeminente de la ciudad. Su hija, doña Manuela Ventura Estupiñán y Doria se casó en 1679 con Andrés de Alcázar Zúñiga y Ortiz del Alcázar.

Nacido en Bornos, llegó a ser regidor de Cádiz, presidente de la Casa de Contratación de Sevilla y de su Real Audiencia, Maestre de Campo de Infantería, Caballero de la Orden de Alcántara en 1687 y I conde de la Marquina. Es un título nobiliario concedido por el rey Carlos II en 1693. Procede de la finca La Marquina, situada en San Fernando (Cádiz). Raimundo de Lantery, que fue contemporáneo, describe cómo este primer conde vivía en la casa que tratamos. Su heredero fue Felipe del Alcázar Estupiñán y Doria, II conde de la Marquina, Caballero de la Orden de Alcántara, regidor perpetuo de Cádiz y mariscal de campo. Nacido en 1682 se casó en 1710 con doña Bernarda Josefa Barrios y Leal. Su primogénito fue Ignacio José de Alcázar y Barrios, III conde de la Marquina, Señor de la Fuente del Realejo, regidor perpetuo de Cádiz y Caballero Veinticuatro de Jerez. Había nacido en esa localidad en 21 de enero de 1745. Pasó a Santiago de Chile donde se casó con doña María de la Concepción Díez Navarrete, natural de esa ciudad. El segundo hijo de Andrés de Alcázar y doña Manuela María Estopiñán fue Ignacio del Alcázar Estopiñán, que se casó con doña Clemencia Barrios. La casa que hablamos ha sido rehabilitada hace unos años. Su fachada y portada evidencian que también se renovó a raíz del terremoto de 1755, de hacia 1760-70. En la fachada se ha colocado un cartel en el que se indica que es un palacio barroco del siglo XVII. Sin embargo su interior se organiza en torno a un patio del siglo XVI, con galerías de madera que no envuelven en los cuatro frentes. En un ángulo se desarrolla una escalera con arquerías con columnas pareadas, típicamente genovesas con capiteles de castañuelas, que deben datar de h. 1530-40. En uno de los capiteles figura el blasón Estopiñán: un pino de sinople sobre ondas de agua, acompañado de dos estrellas de gules, una a cada lado [**Fig.6**]. Como es frecuente en estas casas gaditanas de la Edad Moderna hay en el patio un brocal de aljibe, de mármol blanco. Sobre la portada figura otro blasón, cuartelado, muy erosionado por la intemperie, flanqueado por dos dragones alados. En uno de los cuarteles debería figurar el blasón Alcázar, por el I conde de la Maquina: un castillo de tres torres, con dos llaves, una a cada lado.[31]

[31] GARCÍA CARRAFFA, Alberto. y Arturo. *Enciclopedia heráldica y genealógica Hispano-americana.* XXXII. Madrid, 1928, p. 199. SÁNCHEZ HERRERO, José. *Cádiz, la ciudad medieval y cristiana (1260-1525).* Córdoba, 1981. BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel. *Un comerciante saboyano en el Cádiz de Carlos II. (Las memorias de Raimundo de Lantery (1673-1700).* Cádiz, 1983, p. 292. CADENAS Y VICENT, Vicente. *Caballeros de la Orden de Alcántara que efectuaron sus pruebas de ingreso en el siglo XVIII.* Madrid, 1991, p. 37. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Iconografía, territorio y ciudad en el Cádiz del siglo XVI". *Trocadero*, nº 16. Cádiz, 2004. ALONSO DE LA SIERRA, Juan y Lorenzo. *Guía artística y monumental de Cádiz.* Cádiz, 1995. JIMÉNEZ MATA, Juan y MALO DE MOLINA, Julio. *Guía de arquitectura de Cádiz.* Cádiz, 1995.





6. Capitel con el blasón de Estopiñán.
7. Claustro Grande de Santa Clara de Moguer.

Jerez.

Para la construcción de edificios de esta ciudad, históricamente se ha surtido de canteras de piedras de arenisca de su entorno, ubicadas entre Jerez y el Puerto de Santa María, tales como las del Cerro de San Cristóbal y la de Martelilla. Sin embargo en la primera mitad del siglo XVI también se importaron mármoles genoveses, que abastecieron claustros y portadas en la Cartuja y en Santo Domingo, además de columnas para las casas-palacio. Muchas de éstas se transformaron, con posterioridad, en los siglos XVII y XVIII. Sin ánimo de hacer un catálogo exhaustivo, destacaremos:

Casa de los Ponce de León, ubicada en la plaza del mismo nombre, collación de San Lucas. En la actualidad se halla establecida en ella una Comunidad de Monjas de la Caridad quienes la han habilitado para centro docente. Aunque el inmueble perteneció a fines del siglo XV a don Esteban de Villacreces, a través de su viuda, doña Luisa de Villavicencio, pasó a ser propiedad de su sobrino don Francisco Ponce de León y Basurto, rama jerezana del duque de Arcos y marqués de Cádiz, de quien era el hermano menor. Estuvo casado con doña María de la Cueva y Zurita. Es en este período cuando se transformó el inmueble en un palacio renacentista. La ventana de ángulo de la fachada, realizada en piedra de martelilla, ostenta un rico programa decorativo, y la fecha de 1537. El patio es prácticamente cuadrado (23,90 x 23,80 m.), con dos galerías porticadas, de seis arcos cada una, formando ángulo. Son muy originales sus capiteles, de de orden compuesto, que lucen los blasones familiares: Villavicencio, Ponce de León, Zurita y Morla. Guardan relación con los existentes en los ángulos del Claustro Chico de la cartuja de Nuestra Señora de la Defensión,

que se colocaron bajo el mandato del prior don Bruno de Hariza (1529-1536). Por tanto, el patio de este palacio debió construirse antes que la ventana, hacia 1530.

Casa de Campo Real, en la plaza de Benavente, muestra una fachada realizada en 1785 por el arquitecto jerezano José de Vargas Sánchez, el único arquitecto local titulado por la Academia de San Fernando de Madrid. El propietario en ese momento era don Ignacio de Zurita, marqués de Campo Real. El patio principal, tras la crujía de fachada, es de planta rectangular y tiene columnas genovesas. Según consta en una lápida existente en la casapuerta, la vivienda fue erigida en 1545 por don Pedro de Benavente Cabeza de Vaca y Carvajal, Alférez Mayor, Caballero Veinticuatro de la ciudad y Comendador de la Orden de Santiago. En las enjutas de los arcos hay catorce medallones con bustos, entre los que figuran los de los propietarios (ella era doña Beatriz Bernalte y Virués, además de alegorías, entre las que figuran: la del Buen Gobierno, la Adulación y la Lisonja, la Historia y la Música, entre otras. Las representaciones de Eneas y Dido se colocaron en 1630. De entonces data la renovación de los alzados del patio. Otras mansiones de este tipo son: la *Casa Riquelme*, en la plaza del Mercado, collación de San Mateo. Perteneció a Hernán Riquel. La portada, de cantería, con un amplio repertorio decorativo, data de 1542 y fue realizada por Fernando Álvarez. El patio, inacabado, estaba construido en 1535. Todavía conserva algunas columnas genovesas. También las hay en el patio del *Palacio Pemartín* (marqués de la Mesa de Asta), en la plaza de San Juan, que es la sede de la Fundación Andaluza del Arte Flamenco, y en la *Casa de López de Valdehoyos y Cañas*, en la calle Franco, donde su blasón se muestra en los capiteles[32].

Provincia de Córdoba.

La capital, que debe gran parte de su patrimonio monumental a la saga de los Hernán Ruíz, cuenta con una importante serie de casas-palacio del siglo XVI, tales como la de los Luna, en la plaza de San Andrés; la de Jerónimo Páez (sede del Museo Arqueológico); el palacio de los Méndez de Sotomayor (Conservatorio de

[32] SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. "La arquitectura jerezana del siglo XVI". *Archivo Hispalense*, nº 123. XL-XLI. Sevilla, 1964. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *Arquitectura barroca en Jerez*. Jerez, 1993. LÓPEZ CAMPUZANO, Julia. *Humanismo en la arquitectura del siglo XVI de Jerez de la Frontera*. Sevilla, 1995.GUZMÁN OLIVEROS, Natividad. y ORELLANA GONZÁLEZ, Cristóbal. "El palacio renacentista de Riquelme (Jerez de la Frontera, 1542)". En *Revista de Historia de Jerez*, nº 7. Jerez, 2001. AGUAYO COBO, Antonio. "El palacio de Riquelme: interpretación iconográfica". *Revista de Historia de Jerez*, nº 9. Jerez, 2003. Idem. "Vanitas vanitatum (Estudio del ventanal de Ponce de León)". *Revista de Historia de Jerez*, nº 10. Jerez, 2004.

Música), el palacio de los Villalones (de Orive) y el palacio de Viana (Cajasur), en la plazoleta de don Gome, entre otros. Sin embargo el empleo de columnas de mármol genovesas las encontraremos en la provincia.

Palma del Río

El *Palacio Portocarrero* se halla situado en la calle que lleva su nombre, adosado a la fortaleza del siglo XII. La primera noticia documental que conocemos de él data de 21 de julio de 1523, cuando se le cita en el reparto de bienes en el testamento de don Luís Portocarrero, I conde de Palma del Río. El edificio sería entonces de estilo gótico-mudéjar. Su transformación en un palacio renacentista tuvo lugar en tiempos de su primogénito, don Luís Portocarrero Bocanegra y de la Vega (†1575), II conde de Palma, Señor de Almenara y Fuente del Álamo, a quien le concedió el rey Carlos I en 1523 el título de Caballero de la Orden de Santiago y la Encomienda de los Bastimentos de León. Estuvo casado en dos ocasiones. La primera con doña Teresa de Noroña, que falleció en 1538, y después con doña Luisa Manrique de Padilla. La transformación del inmueble en palacio renacentista se llevó a cabo entre las décadas de 1530-50. Su escudo, jaquelado de quince piezas de oro y de azur, figura en una balconada renacentista situada en la torre Este de la muralla, sobre la llamada Puerta del Sol. El palacio se organiza en torno a dos patios, con columnas genovesas. El principal, de planta rectangular, muestra columnas en tres de sus frentes, mientras que en el otro conserva pilares de ladrillo en planta baja, resto del edificio mudéjar. El patio es de dos pisos, con arcos semicirculares de fábrica de ladrillo. El edificio es en la actualidad propiedad de la familia Moreno de la Cova, quien lo tiene dedicado a celebraciones[33].

Provincia de Huelva.

Los orígenes de la ciudad moderna de Huelva se hallan en la segunda mitad del siglo XVIII, a raíz de la reconstrucción experimentada tras el terremoto de 1755. Juan Agustín de Mora, que fue testigo excepcional de su resurgimiento, manifiesta que "a los dos años, no solo se veía reedificado, sino mejorado con portadas insignes, y muy costosas, adornados de bellas pinturas los frontis de sus casas, renovados con costosas obras los templos, casas, como palacios, fabricados de nuevo con la mayor suntuosidad". Con posterioridad estas casas fueron desapareciendo durante

[33] TORRES Y ÓRDEN, Fray Ambrosio. de. *Historia de Palma del Río.* Sevilla, 1774 (3ª edición, 1963). pp. 173-174. GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo. *Enciclopedia Heráldica*… Madrid, 1954. LXXIV, 42. AA.VV. *El Renacimiento en Andalucía. Jornadas Europeas de patrimonio*. Sevilla, 2000. pp. 101-102

el desarrollo industrial en el cambio del siglo XIX al XX, en el que surgieron construcciones de tipo ecléctico. A ello hay que añadir la renovación de las viviendas durante las décadas de 1920 a 1940, fundamentalmente, bajo la estética regionalista y racionalista. Cuando en 1977 se publicó el catálogo de *Edificios de interés de la ciudad de Huelva*, realizado por Jiménez, Alfonso; Montaner, Jaime y Escrig, Félix, las casas más antiguas que existían eran dos del siglo XVIII, que ya no se conservan[34].

Monasterio de Santa Clara de Moguer.

Fue un cenobio de monjas franciscanas, cuya fundación data de 1333 por el almirante Alonso Jofre Tenorio, I Señor de Moguer. Con posterioridad, el conjunto experimentó una serie de mejoras y reconstrucciones llevadas a cabo desde el siglo XVI al XVIII, más la rehabilitación de comienzos de la década de 1970. A los pies del lado del Evangelio de la iglesia se halla el Claustro Grande (de las Monjas). Es casi cuadrado. Mide: 34,27 x 34,66 m. La galería baja es de arcos apuntados, que apean sobre pilares. Debe datar del último tercio del s. XIV. La galería alta, de arquerías semicirculares sobre columnas genovesas, se renovó en la segunda mitad del siglo XVI. Se extiende a lo largo de tres frentes, ya que una se intesta en la iglesia [**Fig.7**]. Más interesante es la hilera de columnas, de capiteles de castañuelas, que dividen en dos naves la Enfermería alta y baja, en donde se halla ubicado el Museo Diocesano de Arte Sacro. Pueden datar de cuando ingresó en el convento Catalina Enríquez Portocarrero, hija de Fernando Enríquez de Ribera y Quiñones, hermano de don Fadrique, I marqués de Tarifa, e hija de doña Inés de Portocarrero, quien siendo viuda transformó el palacio de las Dueñas en una mansión renacentista. El Señor de Moguer era entonces Juan Portocarrero (1519-1544), I marqués de Villanueva del Fresno.[35] También existen columnas genovesas del siglo XVI reutilizadas en fachadas de algunos Ayuntamientos del siglo XVIII. Entre ellos citaremos el de *Moguer* construido por Tomás Botani hacia 1780[36] y el de *Manzanilla*, en el que se acometieron obras en 1846 y en 1929.[37]

[34] MORA, Juan Agustín de. *Huelva ilustrada*. Huelva, 1762 (Reed. 1974). JIMÉNEZ, Alfonso. *Huelva Monumental*. Huelva, 1980. pp. 44-47. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. Catálogo de la Exposición *El litoral andaluz en tiempos de Carlos III*. Málaga, 1988

[35] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *El monasterio de Santa Clara de Moguer*. Huelva, 1978. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "El patrimonio monumental de Los Lugares Colombinos". En Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento, 2005-2009. Huelva, 2010

[36] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "La arquitectura en Andalucía al final del Barroco. Entre la tradición y la Academia". Actas del Congreso Internacional de Andalucía Barroca. Antequera, 2007 (Sevilla, 2009). I, 56

[37] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO, Manuel Jesús. *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*. Huelva, 1999. I, 358.

Provincia de Sevilla.

La ciudad de Sevilla es, sin duda, la que conserva mayor número de columnas genovesas del siglo XVI, si la comparamos no solo con otras poblaciones andaluzas, sino del país. Perduran al menos en un centenar de casas. Conviene tener presente que en esta ciudad ninguna mansión se sacó de cimientos en ese siglo, con un proyecto previo, sino que fue el resultado de un lento proceso de reformas y ampliaciones sobre uno o varios edificios preexistentes, en los que las células básicas eran casas-patio. La transformación de estas mansiones afectó más a materiales, como el empleo del mármol de Carrara y piedras del Promontorio y de Lavaña, y a la decoración, por lo que generalmente siguió subsistiendo el edificio medieval, que se revistió de ropaje renacentista. Intentaremos hacer un breve resumen de las principales casas-palacio en las que se conservan mármoles de Carrara, labrados en talleres genoveses.

Casa de Pilatos. Tiene su origen en unas casas que fueron adquiridas en 27 de septiembre de 1483 por don Pedro Enríquez, Adelantado Mayor de Andalucía, y su esposa, doña Catalina de Ribera. A este núcleo originario se fueron aglutinando con posterioridad otras fincas colindantes. La transformación renacentista de esta casa se llevó a cabo por su primogénito, don Fadrique Enríquez de Ribera, quien a partir de 1528 comenzó a contratar mármoles en el taller de Antonio María Aprile de Carona y Bernardino de Bissone, para la portada, columnas y fuentes del palacio. El pedido llegó en diversos lotes, desde 1531 a 1533. La portada, colocada en esta última fecha, está concebida como un arco de triunfo, enmarcada por pilastras corintias. En sus enjutas figuran medallones con las efigies de Julio César y de Trajano. En el capitel de la izquierda se aprecia un águila de alas desplegadas, tema inspirado en un dibujo del *Codex Escurialensis*. En su dintel se halla una inscripción en cuyo texto alude a que la casa la mandaron hacer sus padres, y que la portada la contrató don Fadrique. Sobre ella hay una balaustrada, donde consta que este personaje:"a 4 días de agosto de 1517 entró en Jerusalén". Las columnas del patio principal muestran dos modelos de capiteles distintos: troncocónicos lisos en los frentes Norte, Sur y Oeste, y de castañuelas en el Este. La fuente se decora con delfines. Estuvo rematada por la figura de un sátiro, siendo sustituida por otra de Jano bifronte [**Fig. 8**][38].

[38] LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La casa de Pilatos.* Sevilla, 1998. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El palacio de las Dueñas*… pp.70-72

8. Patio de la Casa de Pilatos.



Casa Almansa (Casa natal de Miguel Mañara). Se trata de una mansión de origen mudéjar, que se convirtió en un palacio renacentista cuando fue su propietario don Juan Almansa, Jurado y Fiel Ejecutor, quien en 6 de julio de 1532 contrató en Génova con Antonio María Aprile un lote de columnas y losas de mármol, para solería y la escalera, así como 200 piedras negras del Promontorio y de Lavaña. En el contrato se especifica una columna para el zaguán y dos series de doce columnas, con destino a las galerías baja y alta del patio. Las de la planta baja son de mayor tamaño y las altas se articulan con un antepecho de balaustres, reforzados por una secuencia de basamentos, en los que figuran en relieve un león rampante coronado, que alude a los Silva (Almansa) y una flor de lis con una estrella, el blasón de Alcocer, apellido de la esposa de Juan Almansa. La portada y la fuente no figuran en el contrato. Debieron instalarse hacia 1540. La primera se halla flanqueada por dos columnas de orden toscano, cuyos pedestales están decorados con relieves en los que figuran escudos de armas cruzados. En el friso, decorado con ménsulas, alternan bucráneos con máscaras florales. La fuente tiene un mar octogonal decorado con relieves con máscaras masculinas y femeninas. El patio experimentó una decoración manierista en los cimacios de las columnas bajas en tiempos de don Tomás Mañara, quien adquirió el inmueble el 19 de enero de 1623.[39]Esta labor se atribuye al arquitecto Diego López Bueno.

[39] PALOMERO PÁRAMO, Jesús. "Antonio María Aprile de Carona y la marmolería de la casa de don Juan de Almansa en Sevilla". En *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV-XVII. Sevilla, 1989.* FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El palacio de las Dueñas…* 72-75

Palacio arzobispal. Las primitivas casas arzobispales tienen su origen en una carta suscrita por Fernando III, fechada en 6 de enero de 1251, por la que otorgaba unas viviendas de origen almohade a don Remondo, obispo de Segovia y su notario. Este fue el núcleo embrionario de este edificio, orientado inicialmente hacia el sector Noroeste, el cual fue ampliándose y renovándose hacia el Sur, hasta la construcción de las fachadas principales, que se edificaron en las dos primeras décadas del siglo XVIII. Por tanto, el conjunto tiene edificaciones mudéjares, renacentistas y barrocas. De tiempos de don Alonso Manrique y Castañeda (1523-38) debe ser la galería de columnas genovesas, con capiteles de castañuelas, que había en el jardín Norte, recientemente incorporadas a la cafetería del hotel habilitado en este sector.[40]

Reales Alcázares. La primera noticia sobre columnas genovesas en este palacio data de 12 de diciembre de 1532, en un contrato suscrito por maestre Adán Centurión y varios maestros marmoleros, entre los que figuran Antonio María Aprile, Nicola da Corte y Antonio di Novo da Lancia. En él se alude a un pedido de columnas para los corredores bajos y altos de un patio, que es sin duda el de las Doncellas. Como el contrato no se llevó a efecto, dos años después se hizo otro, fechado en Sevilla en 2 de mayo de 1534, por el que los maestros Antonio María Aprile y Bernardino de Bissone se comprometían a facilitar una partida de mármoles. Entonces era su alcaide don Jorge de Portugal, conde de Gelves. Un nuevo contrato se suscribió el 24 de mayo de 1535 por Jerónimo de Cataño, mercader genovés avecindado en Sevilla, quien se comprometía a que el pedido llegara a buen puerto. Pese a todo, los primeros mármoles labrados de Génova no llegaron a este palacio hasta febrero de 1540. Se trata de las columnas de la galería alta del patio de las Doncellas, de orden jónico. En algunos de sus pedestales figura el lema: PLVS VLTRA. Las de la galería baja, pareadas y de mayores proporciones son de orden corintio. Se colocaron entre 1561 y 1563. Son el resultado de nuevos contratos realizados por Francisco de Lugano y Juan de Lugano en 1561 y dos años después por Francisco de Carona. Pese a ello mantienen la uniformidad. Además de este patio hay que citar las columnas existentes en el Cenador de la Huerta de la Alcoba (Pabellón de Carlos V), en los jardines. El pabellón fue construido entre 1543-46 por el maestro mayor Juan Hernández. Este pequeño recinto, de planta cuadrada, está rodeado de cinco arquerías semicirculares en cada frente, que apean sobre columnas con fustes de diferentes diámetro y color sobre plintos. Son columnas de acarreo cuyos capiteles son de dieciséis modelos diferentes, sin duda de los encargados a Aprile y a Bissone. Algunos de los capiteles son de volutas invertidas. Guardan relación con algunos

[40] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El palacio arzobispal de Sevilla.* Córdoba, 1997

del ángulo Sudeste de la catedral y con otros del jardín del palacio de las Dueñas. Finalmente citaremos los reutilizados en el Palacio Alto del Alcázar, en el Cuarto Nuevo, con fachada hacia los jardines[41].



9. Patio de la Casa de Jerónimo Pinelo.

La *Casa de Jerónimo Pinelo* (no de los Pinelo) es el resultado de dos etapas constructivas. La primera se llevó a cabo por Jerónimo Pinelo, canónigo de la catedral, con la dignidad de Maestrescuela, quien construyó un edificio gótico-mudéjar a lo largo de dos etapas. La primera se llevó a cabo entre 1502 y 1507, cuando adquirió y permutó unas casas para construir el sector del patio principal y la huerta. La segunda fase se ejecutó entre 1516 y 1520, año en el que falleció el propietario. En ese período se edificó el sector del Apeadero, las caballerizas y la torre-mirador (tirasol), bajo la cual se abre la puerta principal. En 1523 su hermano Pedro Pinelo, también canónigo, vendió el inmueble al Cabildo catedral, quien fue su propietario hasta la Desamortización. Entonces la vivienda fue alquilada, principalmente a miembros de la Iglesia, correspondiendo las obras de mantenimiento y de reformas a costa de los inquilinos. A partir de 1524 fue alquilada por el canónigo don Lorenzo Suárez de Figueroa, hasta su fallecimiento en 1556, quien entre 1540-42 transformó esta casa en un palacio renacentista. Entonces se colocaron las columnas de mármol de Carrara en el patio principal, así como las yeserías y los bustos en relieve en las enjutas de los arcos del patio [**Fig. 9**]. Este canónigo debió ser familiar de Gómez Suárez de Figueroa, capitán general de Milán y embajador de Génova, relacionado con Aprile de Carona, el principal proveedor de portadas, columnas y fuentes labradas en esa ciudad, con destino a casas-palacio sevillanas en la primera mitad del siglo XVI. Los bustos de personajes ilustres están inspirados en la obra de Jorge de Montemayor, los *Siete Libros de Diana* (Valencia, h. 1540). Da la circunstancia que la primera vez

[41] JIMÉNEZ, Alfonso. "Dibujos de arquitectura sevillana. El Cenador de la Alcoba". *Revista de Arte Sevillano.* nº 2. Sevilla, diciembre 1982. MARÍN FIDALGO, Ana. *El Alcázar bajo los Austrias.* Tomo I. Sevilla, 1982

en la que se alude a estos relieves es en un Apeo y Deslinde de fincas del Cabildo catedral de 1542.[42]

El *Palacio de las Dueñas* tiene su origen en unas casas mudéjares que pertenecieron a los Pineda, señores de Casabermeja. En 20 de febrero de 1496 doña Catalina de Ribera, viuda de don Pedro Enríquez, Adelantado Mayor de Andalucía, adquirió este inmueble por un mayorazgo, para favorecer a su segundo hijo, don Fernando Enríquez de Ribera. Precisamente en el testamento de doña Catalina, suscrito en 30 de abril de 1503, manifiesta que "a mi hijo don Hernando…mandole más la casa que agora labro en San Juan (de la Palma). El nuevo propietario, don Fernando Enríquez de Ribera y Quiñones, primero de este nombre y apellidos, era hermano de don Fadrique, I marqués de Tarifa, quien heredó como primogénito la finca familiar que llamamos Casa de Pilatos. Muerto don Fernando en 20 de abril de 1522, se había iniciado en 1516 la decoración de este palacio con pinturas "a la romana", obra de Alonso de León. Entonces no había comenzado en Sevilla la contratación de mármoles genoveses. La sustitución de pilares de ladrillo por columnas de mármol, tuvo lugar en tiempos de su viuda, doña Inés de Portocarrero (†1546), hacia 1540, quien quedó como tutora y cuidadora de sus hijos menores. El hijo mayor, don Pedro (después llamado Perafán de Ribera III), firmó un protocolo en 7 de julio de 1522, por el que se obligaba a "dar a don Fernando Enríquez, mi hermano, en dación…toda la parte de las casas principales en que dichos nuestros señores padres vivían y moraban…"Sin embargo al año siguiente, el 6 junio de 1523, don Pedro tomó posesión de esta casa, a la fuerza. Hasta 1535 estuvo litigando contra su madre, que seguía viviendo en esta casa, firmando en 28 de abril de ese año un documento por el que aceptaba la herencia de su padre, percibiendo una importante compensación económica.

Además de las columnas en el patio principal, en el jardín situado al Norte de esta casa, al pie del torreón que alberga el Salón del Piano, hay una galería en cuyo lado mayor tenía cinco arcos y seis columnas genovesas, de las que quedan *in situ* cuatro. Sus capiteles son idénticos a algunos del Cenador de la Huerta de la Alcoba, en el Alcázar, con volutas invertidas, que se colocaron entre 1543-46 por el maestro mayor Juan Fernández. Da la coincidencia que este maestro intervino en favor de don Fernando Enríquez en un pleito de vecindad, lo que parece evidenciar que era un "hombre de la casa". Si estas columnas, como las del patio principal se colocaron en la década de 1540, debieron venir al mismo tiempo que las de la galería alta del

[42] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Casa de Jerónimo Pinelo, sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes*. Sevilla, 2006

Patio de las Doncellas, las del Cenador de la Huerta de la Alcoba, la portada y fuente de la Casa Almansa y las columnas del patio de la Casa de Jerónimo Pinelo (Suárez de Figueroa)[43] [**Fig.10**].



10. Patio del Palacio de las Dueñas.

El *Palacio de Altamira*, próximo a la iglesia de Santa María la Blanca, con la que estuvo comunicada, es el primero y mejor ejemplo de la herencia del modelo mudéjar de la Casa Real (Palacio de Pedro I en el Alcázar). En él se repite la misma distribución, con un patio principal equivalente al de las Doncellas, y otro menor, doméstico, trasunto del de las Muñecas (aquí de los Azulejos). Tiene soportes de pilares achaflanados y paños de *sebka*, con sintagma almohade. Asimismo tiene un salón principal al patio, equivalente al del Trono en el Alcázar. El núcleo originario de este edificio data de fines del siglo XIV, de tiempos de don Diego López de Stúniga, cabeza de linaje de los Zúñiga en Sevilla, quien fue Justicia Mayor de Castilla, y ostentó una de las Alcaldías de la ciudad y el señorío de Gibraleón. Otro capítulo de su historia tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XV, en tiempos de don Pedro de Zúñiga y Guzmán (†1482), quien fue I duque de Béjar y conde de Plasencia. Estuvo casado con doña Teresa de Guzmán, señora de Lepe y Ayamonte. Con posterioridad el palacio mudéjar experimentó una serie de reformas a mediados del siglo XVI, bajo la estética renacentista. Es en tiempos de doña María Teresa Zúñiga y Guzmán, III duquesa de Béjar y marquesa de Ayamonte, quien estuvo casada con don Francisco de Sotomayor, V conde de Velalcázar. En el Archivo Histórico Nacional se conservan dos plantas de este edificio, sin fecha, pero por la cita de las pinturas de las batallas del emperador contra los luteranos, que se encontraban en el corredor meridional, permite fecharlos en torno a 1550. La Liga de Esmalcalda

[43] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI.* Sevilla, 2003

tuvo lugar en 1546 y la victoria de Mülberg en 1547. Los grabados sobre batallas de Carlos V, que debieron inspirar estas pinturas, fueron realizadas por Antonio Tempesta hacia 1550. A ello hay que añadir que en una galería del patio principal hay ménsulas manieristas, del tipo que emplea Hernán Ruíz II en las décadas de 1550-60. En ellas figuran pintadas las armas de Zúñiga y Guzmán, por doña Teresa, que se hallaba viuda. El blasón de su marido, quien participó en la batalla de Budapest junto a Carlos V, figura en restos de armaduras. Por estos años se transformó el patio principal, así como los jardines. El patio muestra hoy columnas genovesas de acarreo, con capiteles de castañuelas, que alternan con pilares mudéjares.[44]

El palacio de los condes de Olivares. Es en la actualidad sede del Ayuntamiento de esta localidad del Aljarafe sevillano. El edificio, de origen gótico-mudéjar, experimentó una importante transformación para convertirse en un palacio renacentista en tiempos de don Pedro Pérez de Guzmán y Zúñiga, segundo hijo del III duque de Medinasidonia. Casado con doña Francisca Conchillos y Niño de Rivera, obtuvo el título de I conde de Olivares el 12 de octubre de 1535 en Palermo, por sus servicios al emperador Carlos V en Italia, Alemania y Túnez. Las obras de renovación del palacio se iniciaron en otoño de 1536, concluyéndose en 1539. Se conocen dos contratos, a través de los cuales se encargaron mármoles procedentes de las canteras de Carrara y piedra de Lavaña, para ser labradas en un taller de Génova con destino a este edificio. El primer contrato está fechado en 16 de octubre de 1536, a través del cual se encargaban dos portadas de mármol blanco, en las que tenía que ostentar el nuevo blasón nobiliario, además de unos relieves con cabezas sobre el dintel.[45] Debe tratarse de las dos portadas laterales. Semanas después se amplió el contrato, el 14 de noviembre, ante el escribano Esteban Saoli. De una parte lo suscribe Jacobo de Solario de Carona, maestro cantero, figurando como fiador Antonio María Aprile de Carona. De otra parte el patricio genovés Constantino Gentile, en representación del conde de Olivares. En este contrato se estipula la realización de una portada de mármol blanco, "de las mejores que se trabajaban en Génova". Debía tener 13 palmos de alto y 7 de ancho, y sobre ella las armas del conde. Además se encargaron seis ventanas de piedra de Lavaña, de 8 x 5 palmos. Asimismo se encargaron 4 chimeneas de piedra de Lavaña, de diferentes medidas: 8 x 5, 7 x 5 y dos de 5,5 x 5 palmos. La fachada estaba prevista rematarse con una cornisa de mármol blanco, de 250 palmos, y una balaustrada también de mármol. La cornisa y balaustrada debían

[44] FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El palacio de las Dueñas...* pp. 56-59

[45] ALIZERI, Federigo. *Notizie dei professori del disegno in Liguria in Liguria dalle origini al seculo XVI.* Vols. IV, V, VI. Génova, 1876-1877, 1880. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. "Ars marmoris. En Catálogo de la Exposición *Génova e Siviglia, l'avventura dell'Occidente.* Génova, 1988, pp. 69-112

ser análogas a las que tenía la villa-jardín de Julio Sauli en la colina genovesa. En el contrato también se estipula que había que embarcar el pedido en cajas de madera. El mayordomo del duque, Juan de Valdés, hizo un primer pago por valor de 48 escudos de oro.[46] La portada es adintelada y se halla enmarcada entre columnas de orden corintio sobre altos pedestales cajeados. En su dintel figuran las tres cabezas en relieve. El escudo de mármol blanco del duque se halla en la actualidad desplazado hacia la izquierda de la portada. Ostenta los calderos de los Guzmán, sostenidos por dos sirenas aladas, y sobre la corona ducal un dragón alado. En la fachada, muy adulterada, hay columnas genovesas en las bíforas. El edificio se organiza en torno a un patio teóricamente cuadrado, cuya superficie es de 172 m2, a lo que hay que sumar las cuatro galerías perimetrales de 192 m2. Consta de dos plantas de arcos peraltados, enmarcados por alfices, que apean sobre columnas genovesas con capiteles de castañuelas. La planta alta se halla cerrada en la actualidad en dos de sus frentes, con balcones [**Fig.11**].



11. Palacio de los Guzmán en Olivares.

Casa de los Quintanilla (Carmona). Este edificio, propiedad del marqués de las Torres de Presa, tiene una portada fechada en un pinjante en 1755, año del famoso terremoto. Las columnas del segundo cuerpo de esta portada, decoradas con estrías de perfil quebrado, son un motivo inspirado en la lámina nº 3 del orden jónico del tratado de arquitectura de Wendel Dietterlin. Es posible que las reformas

[46] MARÍN FIDALGO, Ana. “Mármoles procedentes de los talleres genoveses para el palacio de don Pedro de Guzmán en Olivares (Sevilla). *Archivo Hispalense*, nº 224. Sevilla, 1990, pp. 127-136

corrieran entonces a cargo de Matías de Figueroa, quien divulgó motivos constructivos y decorativos de su padre, Leonardo de Figueroa. Sin embargo el edificio es anterior. Se organiza en torno a un patio cuadrado, cuyos alzados, como los de la casa de don Fernando Rueda y Mendoza, de la misma población, se inspiran en el patio del Hospital de los Venerables de Sevilla. Debe advertirse que la galería baja muestra arcos semicirculares sobre columnas genovesas con capiteles de castañuelas, características de las décadas de 1530-40, sobre las que se elevan originales cimacios. Estas columnas son prácticamente lo que queda del edificio primitivo, antes de la reconstrucción.[47]

Columnas genovesas en las clausuras de Sevilla.

El número de monasterios y conventos de clausura que hay en Sevilla es excepcional; asciende en la actualidad a dieciocho. Entre ellos hemos contabilizado al de Santa Clara, cerrado temporalmente, y al de Santa Isabel, cuya comunidad ha dejado la clausura para dedicarse a la enseñanza. Su relación, con la orden a la que pertenecen es la siguiente:

- *Orden de franciscanas clarisas.* Monasterios de Santa Clara, Santa Inés y Santa María de Jesús.
- *Orden de franciscanas capuchinas.* Monasterio de Santa Rosalía.
- *Orden de franciscanas concepcionistas.* Monasterio de Santa María del Socorro.
- *Orden de mínimas de San Francisco de Paula.* Monasterio de Nuestra Señora de Consolación y la Salud.
- *Orden de agustinas ermitañas.* Monasterio de San Leandro y convento de la Encarnación (Santa Marta).

[47] HERNÁNDEZ DÍAZ, José.; SANCHO CORBACHO, Antonio. y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla.* Tomo II. Sevilla, 1943, pp. 224, 226-231. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y QUILES, Fernando. "Nuevos datos sobre la vida y la obra de Leonardo de Figueroa". *Archivo Español de Arte.* nº 159-160. Madrid, 1992. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Influencia de los grabados de Dietterlin en la arquiterctura barroca sevillana". *Laboratorio de Arte,* nº 21. Sevilla, 2009

- *Orden de carmelitas.* Convento de San José del Carmen (Descalzas) y convento de Santa Ana (Calzadas).
- *Orden mercedaria calzada.* Convento de la Asunción y convento de San José.
- *Orden dominica.* Convento de Madre de Dios.
- *Orden del Cister.* Monasterio de San Clemente.
- *Orden jerónima.* Monasterio de San Paula.
- *Orden de las comendadoras.* Convento del Espíritu Santo.
- *Orden de las salesas.* Monasterio de la Visitación de Santa María.
- *Congregación filipense.* Convento de Santa Isabel.

En trece de estos monasterios y conventos hemos hallado gran número de columnas del siglo XVI, procedentes de talleres genoveses. En su inmensa mayoría son de capiteles de castañuelas. Su justificación y elevado número se debe a que en origen algunos de estos cenobios fueron casas nobiliarias, que fueron cedidas o vendidas para albergar a las nuevas comunidades. También se debe a que muchas damas de la aristocracia ingresaron en los conventos, en donde llegaron a ser abadesas o prioras. Sus familias debieron financiar como dote las ampliaciones y mejoras de estos conjuntos. El lugar en donde se hallan estas columnas, es en su mayoría, en el claustro principal: Asunción, Espíritu Santo, San José del Carmen, San José de las mercedarias, San Leandro, Santa Ana, Santa Paula y Visitación de Santa María (Salesas). Otras se hallan en claustro menores: San Clemente (patio de la abadesa y patio angosto); Santa Inés (claustro menor y patio del noviciado); San José del Carmen (patio de la superiora); Santa Isabel (patios del antecoro y del noviciado); Santa Paula (claustro primitivo o patio viejo). El resto de las columnas se hallan en otras dependencias: enfermerías, escaleras, cocinas, etc. Haremos un breve recorrido por los claustros más singulares.

Monasterio de San Clemente. Sobre su origen ha habido una serie de tradiciones y leyendas que le vinculan como una fundación de Fernando III, tras la Reconquista. Por Mercedes Borrero sabemos ahora que la vida comunitaria en este cenobio cisterciense se inició en la década de 1280, en tiempos de Alfonso X, bajo los auspicios del arzobispo don Remondo, y que la primera abadesa fue la infanta doña Berenguela. A

partir de entonces el inmueble ha experimentado diversas ampliaciones y reformas. El templo actual fue consagrado en 1588 y el claustro principal se edificó entre 1615 y 1618, por Diego López Bueno. Entre las dependencias renacentistas que conservan columnas genovesas, hay que destacar el patio grande (o de la abadesa) y el patio angosto (o en U). El patio de la abadesa fue el centro neurálgico del monasterio en época medieval y en el siglo XVI. Es de planta trapezoidal y en su entorno se ubican los antiguos dormitorios, en forma de L, y la enfermería baja. Su construcción es el resultado de varias reformas. Se inició a fines del siglo XV o comienzos del XVI, con arcos rebajados y pilares de ladrillo. Con posterioridad, hacia 1530-40, se sustituyeron los pilares por columnas genovesas con capiteles de castañuelas. Alguno de ellos ostenta un escudo heráldico cuartelado, que se repite en el patio angosto. El aspecto definitivo debió configurarse en torno a 1618, cuando se reconstruyó la galería alta, según proyecto de Diego López Bueno, colocándose nuevas columnas. La fuente de mármol que preside en el centro data de 1632. Fue realizada por Juan Esteban de la Torre. El patio angosto está situado entre las crujías del antiguo dormitorio (ala Este-Oeste) y la galería Sur del claustro principal. También muestra varias etapas constructivas. De hacia 1530-40 son las columnas con capiteles de castañuelas, sobre las que hay un alto cimacio. Uno de los capiteles repite el escudo nobiliario del patio anterior. En los cuarteles 2 y 3 figuran tres ranas y en los 1 y 4 castillos con leones tenantes. El patio experimentó otra reforma en 1596[48].

San Leandro. Es un convento de agustinas ermitañas que tiene su origen en 1310, en tiempos de Fernando IV, en la feligresía de San Marcos. El actual emplazamiento, en San Ildefonso, data de 1369 siendo la comunidad favorecida por Pedro I, quien le cedió unas casas que habían sido requisadas a Teresa Jofre. Como en las casas nobiliarias el edificio es el resultado de una serie de ampliaciones y reformas que tienen como células básicas una serie de casas-patio, que se destinaron a diversos usos. El templo, iniciado hacia 1580 y concluido a comienzos del siglo XVII, se ha atribuido por Francisco Pacheco a Juan de Oviedo. El conjunto, por tanto, tiene edificaciones de diversas épocas: mudéjar, renacentista y barroca. El claustro principal llamado aquí "patio grande" o "patio central," se ubica en la nave de la Epístola del templo. Tiene planta romboidal, con doble galería de arcos, peraltados con alfices en planta baja, y semicirculares en la alta. Todo ello con un ritmo de 6 por 5 vanos, que apean sobre columnas genovesas con capiteles de castañuelas. Las de la

[48] BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes. *El Real Monasterio de San Clemente. Un monumento cisterciense en la Sevilla medieval.* Sevilla, 1991. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "El monasterio en la Edad Moderna y Contemporánea". En *Real Monasterio de San Clemente.* Córdoba, 1999. pp. 238-290. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (edit.). Catálogo de la Exposición *La ciudad oculta. El universo de las clausuras de Sevilla.* Sevilla, 2009

planta baja tienen un alto cimacio. No existe documentación sobre la construcción del claustro. El padre Llordén publicó una serie de datos, entre los que conviene destacar varias donaciones de casas y en efectivo a esta comunidad, entre las décadas de 1530-50, que es cuando se debió erigir este patio[49].

San José del Carmen. Este convento es de carmelitas descalzas. Se les llama popularmente "las Teresas". Aunque la fundación data de 1576 por Santa Teresa de Jesús, esta comunidad establecida inicialmente en la calle Zaragoza, se trasladó en 1586 al barrio de Santa Cruz. La nueva sede se ubicó en las casas de Pedro de Morga, uno de los banqueros de Carlos V, que había quebrado en 1575 en la segunda bancarrota de Felipe II, según estudió Ramón Carande. Ampliado el conjunto a comienzos del siglo XVII, el claustro principal se erigió en el núcleo más primitivo del inmueble. En torno a él surgieron nuevas construcciones, como la iglesia actual, trazada en 1603 por Vermondo Resta. El claustro se halla en el lado de la Epístola del templo. Es de planta rectangular; en él se ubican el torno, puerta reglar, sacristía interior, refectorio, cocina, botiquín y almacenes. En alzado consta de dos galerías sobre columnas genovesas, de tres por cuatro vanos, con arcos semicirculares en planta baja y rebajados en la alta. Debe datar de la década de 1550, cuando estaba en pleno apogeo la economía del banquero. El patio ha experimentado varias reformas. En la actualidad está pendiente de otra, por amenazar desplome una de las danzas de arcos. También conservan columnas genovesas el patio de la superiora y la cocina.[50]

Santa Clara. Es un monasterio de franciscanas clarisas del que sus orígenes no son del todo claros. Tradicionalmente se ha manifestado que data de tiempos de Fernando III, tras la Reconquista. Lo cierto es que el primer documento conocido es un privilegio rodado de Sancho IV, fechado en 1284. En él se menciona ya una comunidad al frente de la abadesa, María Gómez. Pero también es cierto, como evidencian las recientes excavaciones arqueológicas y obras de rehabilitación, así como documentos, que el cenobio ocupa gran parte del solar del palacio de don Fadrique, segundo hijo de Fernando III y de doña Beatriz de Suabia, hermano del futuro rey Alfonso X. De este conjunto queda también la torre que lleva su nombre, fechada en 1252. Alfonso X confiscó el palacio, mandando ejecutar a su hermano.

---

[49] LLORDÉN, Padre, O.S.A. *Convento de San Leandro de Sevilla.* Málaga, 1973. VALDIVIESO, Enrique y MORALES, Alfredo José. *Sevilla oculta.* Sevilla, 1980, p. 41. PÉREZ CANO, María Teresa y MOSQUERA ADELL, Eduardo. *Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación a las clausuras.* Sevilla, 1991, p. 105

[50] VALDIVIESO Y MORALES. p. 237. CANO NAVAS, M.L. *El convento de San José del Carmen de Sevilla.* Sevilla, 1984. PÉREZ CANO Y MOSQUERA, pp. 96-103



12. Claustro del monasterio de Santa Clara.

Con posterioridad Sancho IV cedió el edificio a esta comunidad. Como otros monasterios de origen medieval, el conjunto ha experimentado diversas ampliaciones y reconstrucciones. Así la iglesia, del siglo XV y comienzos del XVI, se revistió con yeserías en 1620, bajo la dirección de Juan de Oviedo y Miguel de Zumárraga. El claustro principal, ubicado a los pies del templo, lado de la Epístola, es ligeramente rectangular. Muestra cuatro galerías porticadas con arcos semicirculares, inscritas en alfices, en planta baja. En la alta tiene arcos carpaneles. En el frente Oeste no hay galería. En él se abren ventanas bíforas de tradición mudéjar. Las columnas de las galerías son genovesas, con capiteles de castañuelas. Uno de ellos, situado en el ángulo Sureste, data la construcción en 1532. El conjunto se está rehabilitando desde 2005, habiéndose trasladado su pequeña comunidad al convento de Santa María de Jesús[51] [**Fig.12**].

Santa Inés. Es un convento de franciscanas clarisas cuyos orígenes se mezclan con tradiciones y leyendas. Lo cierto es que doña María Fernández Coronel, viuda de don Juan de la Cerda, Señor de Gibraleón, huyendo de intrigas palaciegas y del rey Pedro I, fundó el monasterio en 1374, por bula de Gregorio XI, en las casas que habían sido de su padre, don Alfonso Fernández de Coronel, Señor de Aguilar, en la collación de San Pedro. Al parecer doña María no llegó a ser abadesa, sino ecónoma. Al núcleo originario del cenobio se sumaron otras casas donadas por Juan Rodrí-

[51] VALDIVIESO Y MORALES, 61. PÉREZ CANO Y MOSQUERA, 125. AA.VV. *Real monasterio de Santa Clara.* Varios fascículos desde 2006, editados por la Fundación Aparejadores



13. Patio de los Herbolarios de Santa Inés.

guez Tello, y una calleja, cedida por el Cabildo de la ciudad. La iglesia, gótica, de tres naves, de bóvedas nervadas con espinazo, deriva de la iglesia de Santa Ana. El interior del templo fue revestido en 1630 por yeserías por Herrera el Viejo. De sus patios destacaremos tres renacentistas, con columnas genovesas. El claustro principal (antiguo jardín del Herbolario), se sitúa a los pies del templo, rasgo poco frecuente en las clausuras. Tiene planta trapezoidal, con cuatro galerías de arcos peraltados en planta baja y escarzanos en la alta. Todos ellos enmarcados en alfices. Apean sobre columnas de mármol blanco con capiteles de castañuelas, con alto cimacio. Ambas galerías tienen balaustradas, también de mármol. Aunque no hay constancia documental el patio debe ser de hacia 1540-42. Puede ser contemporáneo de la galería alta del patio de las Doncellas. También hay que tener presente que en algunas de las galerías de la planta baja hay pilastras platerescas enmarcando los arcos, con medallones con figuras del guerrero y la dama en las enjutas, que recuerdan la decoración de la Casa de Jerónimo Pinelo (época de Suárez de Figueroa) [**Fig.13**]. Análoga decoración de yeserías tiene la sala capitular (*de profundis*). El patio intermedio (de la Camarilla), situado en el lado de la Epístola de la iglesia, es ligeramente trapezoidal. Tiene la misma composición que el anterior, pero sin las balaustradas. Más pequeño es el patio del antiguo noviciado, ubicado hacia el lado del Evangelio de la iglesia. Se halla situado entre la nave del antiguo dormitorio y la huerta. Tiene planta rectangular, con columnas genovesas distribuidas en tres de sus frentes[52]

[52] HUMANES BUSTAMANTE, Alberto. "Santa Inés". *Aparejadores.* nº 14. Sevilla, septiembre de 1984. pp. 22-27. VALDIVIESO y MORALES, 77. PÉREZ CANO y MOSQUERA, 137

Santa María de Jesús. Los orígenes de este monasterio de franciscanas clarisas se hallan en una bula de Alejandro VI, fechada en Roma en 8 de diciembre de 1498, por la que se concede a don Álvaro de Portugal facultad para edificar y fundar un monasterio de religiosas bajo la orden de Santa Clara "con iglesia, humilde campanario, campana, refectorio, dormitorios, huerto y *hortalicios*". Obsérvese que no se cita el claustro. Cuatro años después, en 1502, el cardenal Cisneros, a petición de don Álvaro, mandó que se cumpliese la fundación en la casa que había comprado en Sevilla a la condesa de Haro. Aunque no se especifica en el documento, es posible que se trate de doña Mencia Mendoza y Suárez de Figueroa (†1500), viuda de don Pedro Fernández de Velasco y Manrique (1425-1492), II conde de Haro. Iniciadas las obras, al parecer en 1520, el claustro principal ubicado en el lado de la Epístola de la iglesia, no debió construirse hasta 1540. Me baso en el hecho de que el benefactor de esta comunidad, don Jorge de Portugal, conde de Gelves y alcaide de los Reales Alcázares, hizo sendos contratos con Antonio María Aprile y con Jerónimo de Cataño, en 1534 y 1535 para la realización de columnas con destino a la planta alta del Patio de las Doncellas, que no llegaron a Sevilla hasta 1540. Es posible que las del convento llegaran en el mismo flete. Se trata de un patio de planta trapezoidal, que tiene en tres de sus frentes galerías de arcos peraltados en el nivel inferior, enmarcados por alfices, y adintelados y rebajados en el superior. Las columnas son de capiteles de castañuelas. Las de la planta baja se enlazan con un banco revestido con azulejos cerámicos de los hermanos Pulido. El frente Sur carece de galería, ya que sufrió los efectos de un incendio en 1765. También hay columnas genovesas en el patio del antecoro, en torno al cual se sitúan el coro, la provisoría, la sacristía interior y el acceso a la puerta de obras.[53]

Santa Paula. Este monasterio de la orden jerónima es el mayor de todos los conventos de clausura de Sevilla. Su solar ocupa una superficie de 8.853 m2. Le siguen Santa Clara, con 8.471, y San Clemente, con 7.931. Aunque la bula fundacional data de 1473, su emplazamiento actual tuvo lugar a comienzos de la década de 1480, cuando doña Isabel Enríquez, marquesa de Montemayor, viuda de don Juan, condestable de Portugal, promovió la edificación de la iglesia actual y su entorno. El templo es de una nave, con capilla mayor cubierta con bóveda de terceletes, de hacia 1504-5. La portada hacia el compás data de 1504. Es una *ópera prima* del Renacimiento en esta ciudad, con decoración cerámica de Francisco Niculoso Pisano y relieves de Pedro Millán. De 1623 data el artesonado, realizado por Diego

[53] VALDIVIESO y MORALES, pp. 167-170. PÉREZ CANO y MOSQUERA, pp. 148-158. CENTENO, Gloria. *Monasterio de Santa María de Jesús.* Sevilla, 1996

14. Domingo de Ramos en Santa Paula (Foto: Álvaro Pastor).



López de Arenas. En el conjunto destacan dos patios, ambos situados en el lado de la Epístola de la iglesia: el pequeño (o viejo) y el claustro principal (patio grande). El claustro pequeño es el más primitivo. Es de planta trapezoidal y en su entorno se ubican las celdas, la enfermería baja y la provisoría. En su origen fue un patio mudéjar, de fines del siglo XV, con pilares de ladrillo achaflanados, enmarcados con alfices. Aún se conservan en la planta alta y en los ángulos de la planta baja. Hacia 1530-40 fueron sustituidos estos soportes en el resto de la planta baja por columnas de mármol genovesas, con fustes de diversas alturas y tipos de capiteles: de castañuelas y troncocónicos, como en la Casa de Pilatos, pero aquí con fustes anillados. El claustro principal es el más inmediato a la iglesia. En torno a él se sitúan la sala capitular y la escalera principal. Es teóricamente cuadrado, aunque son ligeramente más largas las galerías perpendiculares al templo. Como ha documentado Juan Antonio Arenillas el arquitecto Diego López Bueno hizo una importante remodelación en el convento entre 1615 y 1623, que afectó al claustro principal, a la escalera y a la iglesia[54]. Entre 1615-20 se construyó la galería del patio inmediata al templo, la escalera principal, el mirador, campanario y la fuente. La segunda fase se llevó a cabo entre 1620-22. Entonces se edificaron las tres galerías restantes, así como la galería de columnas que enlaza los dos claustros. El patio grande tiene arquerías semicircu-

[54] HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, Concepción. *Los monasterios de jerónimas en Andalucía*. Sevilla, 1976. VALDIVIESO y MORALES, 119. PÉREZ CANO Y MOSQUERA, 169. ARENILLAS, Juan Antonio. "Diego López Bueno, arquitecto del Monasterio de Santa Paula de Sevilla (1615-1623). *Archivo Español de Arte.* nº 250. Madrid, 1990

lares en la planta baja y escarzanas en la alta, que apean sobre dos tipos de columnas de mármol blanco. Las inferiores tienen capiteles de castañuelas y las superiores son de orden dórico-toscano [**Fig.14**]. En el proyecto de López Bueno solo se habla de capiteles toscanos. Por tanto estimo que las de la planta baja son de columnas genovesas de hacia 1530-40, reutilizadas. Sus cimacios se decoraron con López Bueno con ménsulas manieristas, lo mismo que la galería de columnas pareadas que sirven de enlace de los dos patios. Este tipo de soportes y decoración lo emplea el mismo arquitecto en el claustro principal del monasterio de San Clemente. También se repite en la Casa Almansa (casa natal de Miguel Mañara), cuya decoración también se atribuye a López Bueno.

Lo sguardo del sud: Andalusia e Sicilia e l'architettura del Classicismo[1]

Marco Rosario Nobile
Università degli Studi di Palermo

Resumen: *Aunque se trate de áreas geográficamente distante, las relaciones culturales durante la Edad Moderna entre Andalucía y Sicilia han documentado diversos episiodios bastante significativos. Ambas regiones comparten una mismo destino histiográfico, una larga tradición de lecturas paralelas, a menudo fundamentadas en sólidos estereotipos.. El documento identifica algunas actitudes comunes que se ejecutan a través de los siglos del clasicismo: la suerte de los consejos de Sebastiano Serlio, la selección con grabadores ciertos modelos, técnicas de construcción se aplica a situaciones específicas.*
Palabras clave: *Andalucía, Sicilia, Historiografía, Arquitectura, Serlio.*

Abstract: *During the modern age cultural relations between Andalusia and Sicily are documented by events that appear to be significant, despite geographical distance. Both regions share the same historiographical view, and a long tradition of parallel readings, often based on durable stereotopi. The paper identifies some common attitudes, through the centuries of classicism: the luck of Serlio´s models, selection of certain engravings; construction techniques applied to specific situations.*
Key words: *Andalusia, Sicily, Historiography, Architecture, Serlio.*

Il 6 marzo 1645 si riunivano nel castello di Modica, popolosa città nel meridione della Sicilia, il capomastro e architetto Vincenzo Cassata, i maestri Francesco Guccione da Vizzini, Antonio Ferrara milanese, Francesco Laurefice Coppulilla e Francesco Boscarino e gli architetti religiosi frate Marcello da Palermo e frate Vincenzo da Petralia[2]. Le ragioni dell'incontro erano legate alla necessità di considerare lo stato della fabbrica e delle volte (*dammusi*) dopo un crollo che aveva interessato l'antica residenza, e offrire indirizzi per la ricostruzione. Una concentrazione di ben

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I "Tradición e innovación. La recepción de los modelos italianos en la periferia mediterránea y su difusión: Andalucía durante la Edad Moderna", refer. HAR2009-12095, Subprograma Arte y de la Acción Complementaria "Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna", refer. HAR 2010-09816-E.
[2] Archivio di Stato di Modica, Contea, Atti Bandi e provviste, 1152, cc. 171v -172 r.

sette periti sembra costituire però, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, una singolare eccezione per le pratiche locali. In Sicilia esisteva da tempo la consuetudine di affidarsi a consulenze, ma queste ultime erano dilazionate nel tempo e non prevedevano lo scambio diretto di più opinioni, la formulazione cioè di un giudizio di sintesi[3]. Occorre quindi chiedersi se l'anomala procedura non sia stata il frutto di una iniziativa del governatore della Contea, lo spagnolo Francisco Echelbez. Si tratterebbe, in altri termini, di criteri e modalità di comportamento che appaiono di importazione e che possono arricchire la nostra idea del ruolo che deve o può avere avuto una specifica committenza. Se esaminata da questi punti di vista, la ricerca di intrecci e di scambi che legano in età moderna la Sicilia alla Spagna[4] in qualche modo si complica; non si tratterebbe soltanto di individuare corrispondenze formali o relazioni documentate, ma anche convergenze nella prassi e nelle idee. Esistono comunque altri episodi che possono offrire tracce ancora più proficue.

Si può riprendere il ragionamento a partire da un ulteriore celebre *expertise*. In seguito alla contesa che oppose il progettista della cattedrale di Cadice, l'architetto Vicente Acero, ad alcuni contemporanei, tra 1728 e 1730 vennero pubblicati tre opuscoli. Uno degli esempi coevi, citato dagli esperti come modello di riferimento, era la chiesa di San Giuseppe dei Teatini a Palermo[5]. Nei pamphlet gli architetti coinvolti mostravano una conoscenza adeguata della fabbrica, dei suoi sostegni colonnari, del rapporto proporzionale fra sostegni e luce delle arcate, tanto da fare supporre che usufruissero di disegni o, eventualmente, di corrispondenti in Sicilia in grado di fornire precise informazioni sulle caratteristiche della chiesa. Certamente per i contemporanei (e tra questi i tecnici attivi in Andalusia) la chiesa di Palermo doveva godere di fama per la straordinaria selva di colonne monolitiche giganti che la contraddistingue, e il caso qui ricordato è probabilmente solo la spia di fenomeni più ampi e che la ricerca storica può ancora fare emergere. Certo è che la circolazione di idee nel Mediterraneo occidentale appare ancora in grado di sorprendere. Ambiti territoriali fortemente caratterizzati, che a lungo sono stati considerati

[3] Un raro caso precedente che presenta alcune analogie sembra verificarsi nel settembre 1598 in relazione a una prima consulta per la costruzione della chiesa madre di Piazza Armerina. Si veda: SUTERA, Domenica: *La chiesa madre di Piazza Armerina. Dalla riforma cinquecentesca al progetto di Orazio Torriani*, Caltanissetta, Lussografica, 2010, p. 45.

[4] Si vedano per ultime le osservazioni contenute in: PIAZZA, Stefano: "Riflessioni sul rapporto Sicilia-Spagna nel Seicento: la committenza vescovile nell'opera di Paolo Amato", in CANTONE, Gaetana, MARCUCCI, Laura, MANZO, Elena (Coord.): *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, Milano, Skira, 2007, I, págs. 299-306.

[5] MARÍAS, Fernando: "La catedral de Cádiz de Vicente Acero: la provocación de los textos", *Anuario del Departamento de Historia y Teoria del arte* nº 20, 2008, págs. 49-76.

troppo lontani, scarsamente relazionabili l'uno all'altro se non per indeterminate vocazioni comuni o per un ancora più sfuggente "spirito del tempo", intersecano invece le loro esperienze. Non sorprende quindi che una serie di quadri conservati a Siviglia, recentemente pubblicati da Marcello Fagiolo, raccontino (al passaggio tra XVII e XVIII secolo) le architetture moderne di Palermo e in uno di essi compaia l'interno in prospettiva della chiesa di San Giuseppe[6].

Gli episodi evocati, emersi solo attraverso recenti ricerche, non costituiscono solo prove solide di una rete di scambi e di comunicazioni che coinvolgono committenti e architetti, ma possono servire anche per delineare il perimetro (certo non immutabile e in ogni caso mai perfettamente definito) di un polo meridionale della civiltà architettonica moderna in Europa. Non si può nascondere che si sta compiendo una astrazione, che il discorso potrebbe estendersi facilmente ad altre aree dell'occidente e che ritrovare "principi architettonici" o "invariantes" (per citare tra le righe due straordinari capisaldi della storiografia del Novecento) in civiltà complesse, pluralistiche è una operazione che le tendenze attuali cercano con attenzione (e con molta ragione) di evitare. I casi che appaiono condizionati da un difetto di prospettiva o da una sovrapposizione di filtri storiografici sono molteplici. Si potrebbe qui rammentare un esempio eclatante, anche per le irrisolte relazioni con il mondo iberico, come quello del cosiddetto "Barocco Leccese" (un fenomeno che in realtà sembra svilupparsi già a partire dall'ultimo quarto del XVI secolo). Nel sottolinearne la singolare vocazione alla ridondanza decorativa (letta spesso in termini antropologici, e in relazione a una supposta indole meridionale e mediterranea), si è trascurato che gli stessi eroi della nascita di tale tendenza (forse più storiografica che reale) hanno anche prodotto architetture di esemplare asciuttezza e di sobrio controllo geometrico delle superfici, tanto che si potrebbe persino costruire una storia parallela e del tutto agli antipodi rispetto ai filoni che godono (oggi) di maggiore successo e impatto. Può apparire disorientante che a una personalità come Giovanni Tarantino si leghino architetture come il fantasioso prospetto della chiesa di San Domenico a Nardò o l'eccezionale (per motivi radicalmente diversi) chiesa madre di Manduria.

Prima di proseguire è necessario richiamare una obbligatoria cautela a causa dei limiti e delle conoscenze asimmetriche di chi scrive. Quando si parla di "sguardo

---

[6] Il quadro era già stato pubblicato in: LÓPEZ, Antonio: "Vehículos representativos de la Monarquía hispana de los siglos XVI y XVII", en GALÁN DOMINGO, Eduardo, ANDRADA, Teresa (edición de): *Historia del carruaje en España*, Madrid, Fomento de Construcciones Ycontratas, 2005, p. 149. Il dipinto è ora riprodotto in FAGIOLO, Marcello: "Introduzione alla festa barocca, il Laboratorio delle Arti e la Città Effimera", en FAGIOLO, Marcello (Coord.): *Le capitali della festa, Italia Settentrionale*, Roma, De Luca, 2007, pp. 9-48.

del sud", cioè di una presunta unità di vedute e di insieme di caratteri che potrebbero connotare un rapporto simile con la storia, con l'architettura e con i modelli esterni, bisognerebbe in realtà partire dall'immagine che Sicilia e Andalusia hanno lentamente acquisito nel corso degli ultimi due secoli. Il discorso, come già in parte evidenziato, può essere tranquillamente esteso anche a tutta la cosiddetta *Italia incomoda*, secondo la felice definizione di Eduard Mira[7].

Se un primo denominatore comune esiste, questo va probabilmente individuato nella fortunata e prolungata serie di stereotipi che le due aree hanno ereditato[8]. Alcune letture, elaborate tra Settecento e Ottocento, si sono solidificate intorno a parametri facilmente elencabili: esotismo, decadenza, esuberanza, dialetto. Come è noto l'Andalusia e la Sicilia condividono anche un lungo periodo di dominazione araba e questa eredità, che può certamente essere letta in modi differenti e antitetici, sembra in molti casi essere ritenuta la base di una solida tradizione, quella che avrebbe permesso eccessi e atteggiamenti eretici nei secoli successivi (plateresco, barocco iperdecorato, …).

Il problema della storia e delle identità ininterrotte si fonda su qualcosa di nebuloso e ci si trova spesso a confrontarsi con casi di invenzione della tradizione, dove in modo superficialmente deterministico alcuni aspetti delle consuetudini locali, ma persino del folclore o di una frettolosa antropologia, finiscono per costituire la spiegazione all'architettura, al colore e alla ricchezza decorativa. Non raro è poi il ricorso a dimostrazioni circolari, dove è l'esito architettonico -in genere accuratamente isolato dal contesto di produzione e assunto a *exemplum,* trascurando altre realizzazioni contraddittorie o meno incisive- a costituire la prova di una disposizione o di una indole collettiva meridionale.

Il problema attuale non è quello (o solo quello) di decifrare questi malintesi, comprenderne le ragioni e le origini, evidenziarne le contraddizioni, semmai è di dovere constatare che, in modo paradossale, lo sguardo romantico dei viaggiatori è stato assunto, in termini di percezione collettiva, come la reale identità dei luoghi.

---

[7] MIRA, Eduard: "Una arquitectura gótica maditerránea. Estilos, maneras e ideologias", en MIRA, Eduard, ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo (Coord.): *Una arquitectura gótica maditerránea*, Valencia, Generalitat Valenciana, voll. 2, 2003, I, págs. 27-103, in particolare págs. 58-64.

[8] La storiografia spagnola ha già affrontato in modo efficace il tema degli stereotipi. Si vedano: SAZATORNIL, Luis: « Madrid et Paris: pensée romantique et architecture espagnole», *Revue de l'Art* nº 115, 1997, págs. 30-41; e SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén: «París y la españolada. Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nouvelle série, nº 35 (2), Casa de Velázquez, 2005, págs. 265-290. Ringrazio la dottoressa Yolanda Fuertes per avere segnalato questi saggi alla mia attenzione.


1. Particolare della Giralda a Siviglia.

Il sud sarebbe da sempre - nella vulgata comune solidificatasi nell'Ottocento - un contesto più selvaggio, più indisciplinato; in genere più ingenuo e autentico, ma in fondo si tratta sempre di territori conquistati dalla forza di civiltà superiori a cui oppongono al massimo un latente scetticismo o una certa riluttanza. Il vero sud sarebbe quello delle tradizioni folcloristiche e popolari che finiscono sempre per contaminare il limpido linguaggio dei centri d'avanguardia, provocando come esiti più vistosi un ritardo nella sua accettazione, oltre che una feconda o incomprensibile (a seconda dei punti di vista) contaminazione. Si tratta di affermazioni che forse oggi meritano di essere rivisitate, che si possono probabilmente ritenere troppo semplicistiche, fermo restando che alcune caratteristiche, certe traiettorie e propensioni sono esistite veramente e sarebbe ingenuo ignorarle.

Si può tentare di elencare alcune costanti comuni che possono servire a spiegare le analogie. Un primo caso di esordio può essere chiarificatore. Il rinnovamento e completamento della Giralda a Siviglia (dal 1558) a opera di Hernan Ruiz il giovane [**Fig 1**] , con i registri terminali ispirati a un classicismo maturo e che rivela fonti letterarie, è uno dei casi di più interessante discontinuità linguistica e di ricezione del classicismo italiano[9]. Come è noto, il primo registro è articolato su un modello serliano (ampliato da tre a cinque comparti) e il raccordo con la fabbrica medievale è affidato alla continuità dimensionale delle fasce con i pilastri angolari. La citazione di Serlio offriva in realtà un insieme di convenienze, permettendo per esempio l'alloggiamento delle campane o il risalto dell'asse centrale; il tutto in una nuova nota di modernità che convertì la Giralda in un edificio leggendario e, da Hoefnagle in

[9] MORALES, Alfredo José: *Hernan Ruiz "el Joven"*, Madrid, Akal, 1996, págs. 25-27.



2. Piazza Armerina (Enna), campanile della chiesa madre.

poi, riprodotto iconograficamente in numerose occasioni[10]. Esiste in Sicilia un caso coevo che presenta singolari punti di convergenza. Forse già dal 1543, e con maggiore sicurezza dal 1556, si completava il campanile della chiesa madre di Piazza Armerina (Enna) su progetto dell'architetto Raffaele Russo [**Fig. 2**]. Ancora una volta si prescelse un modello serliano: la "porta antica a Roma" del Terzo Libro[11]. Dalla convergenza dei modelli si può facilmente dedurre la loro congruità per la risoluzione del registro della cella campanaria e delle connessioni formali tra vecchia e nuova fabbrica. In Sicilia i bastoni angolari gotici vennero mutati, attraverso esigue modifiche in pseudo colonne doriche dotate di capitello e sostenenti una trabeazione classicista. Una simile metamorfosi (un pilastro gotico che genera un frammento dorico) si può riscontrare in un altro interessante e poco noto esempio cinquecentesco: la cattedrale di Alghero in Sardegna. Nell'Europa della metà del XVI secolo i libri di Sebastiano Serlio offrono parametri di grande novità, ma le immagini del testo consentono una flessibilità di applicazione e persino citazioni parziali. Il successo editoriale non passa attraverso l'esportazione dei paradigmi del classicismo, ma anche per l'adattabilità a contesti differenti e gli esempi dei campanili di Siviglia e Piazza mostrano la relativa facilità con cui un modello a stampa può essere recepito cambiandone scala, dimensioni e materiali, ponendolo anche in correlazione con le preesistenze. Per il nostro sud, da Serlio in poi, la storia del rapporto con le immagini e le fonti assume dimensioni sempre più rilevanti.

---

[10] GENTIL BALDRICH, José María: *Traza y model en el Renacimiento*, Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Costruccion, Universidad Sevilla, 2008, págs. 151-180.

[11] SUTERA, Domenica: "Il campanile della cattedrale di Piazza Armerina, dal tardogotico al rinascimento", *Lexicon, Storie e architetture in Sicilia*, nº 5-6, Palermo, Edizioni Caracol, 2007-2008, págs. 104-108.

Chi studia l'architettura di età moderna in questi territori sa benissimo che, in molteplici casi, il ricambio e le sostituzioni delle forme seguono andamenti imprevedibili. Le mode e la storia esistono, ma con un'ampia libertà di sovrapposizione e ibridazione di generi e di forme. Ne deriva che l'identificazione stilistica, tanto cara agli studi tradizionali, appare in molti episodi un criterio impraticabile. Gli stili codificati in altri luoghi ("manierismo", "barocco", "rococò", ma forse lo stesso potrebbe dirsi per "gotico" e "rinascimento") sono quasi sempre vesti che non si adattano perfettamente ad architetture che non rispettano le regole dell'omogeneità di linguaggio. I repertori utilizzati si sovrappongono per addizione e non perseguono processi di esclusione, come invece accadrà nella didattica accademica e come avviene nelle capitali dell'avanguardia (Parigi o Roma), dove la costruzione dei linguaggi passa per processi di azzeramento del passato prossimo. Chi ragiona in termini di armonia e di stile (concezioni molto più radicate in passato, ma che continuano a esercitare un sotterraneo fascino) ne è spiazzato. In questo atteggiamento relativista va considerata certamente la fortuna editoriale che hanno avuto in Italia meridionale o in Spagna alcune raccolte di modelli eterodossi e che probabilmente non hanno ancora goduto della necessaria attenzione. Ci riferiamo a testi come quelli di Ludovico Scalza o Bernardino Radi o alla straordinaria parallela diffusione di modelli prodotti tra fine Cinquecento e primo Seicento in ambito tedesco, un mercato fiorente e in piena espansione, la cui quantità (pubblicazioni, ristampe, contraffazioni) non è ancora perfettamente misurabile[12]. Sono questi libri alla base di tanta produzione barocca del meridione d'Italia e della penisola iberica; per quanto mi è noto, si possono trovare edizioni nelle Biblioteche di Palermo e in innumerevoli citazioni dirette contenute in fabbriche pugliesi o siciliane[13]. La storia dell'architettura italiana, spesso rinserrata in campi nazionalistici considera assodato che dopo il "grande Cinquecento" la professione dell'architetto sia saldamente ancorata alle solide radici teoriche del classicismo ufficiale. Tuttavia il fascino dei "libri di colonne" è quello di aprire un ventaglio sterminato di invenzioni, nel campo della definizione della colonna e delle sue varianti (mensole, erme…), e che questo avvenga solo dopo qualche anno la costruzione del canone da parte di Vignola o di Palladio disorienta chi è abituato a una prospettiva storica monodirezionale, e contrassegnata dal dominio intellettuale delle capitali.

[12] Si vedano: FORSSMAN, Erik: *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulebüchern und Vorlageblättern des 16. Un 17. Jahrhunderts*, Stockholm-Göteborg-Uppsala, 1956; KRUFT, Hanno-Walter (1985): *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1988, p. 220; IRMSCHER, Günter: *Kölner Architekturbücher und Säulenbücher um 1600,* Verlag Bonn, Ed. Bouvier 1999.

[13] GAROFALO, Emanuela: "Botteghe di scultori e disegni di progetto nel Seicento in Sicilia", *Il disegno di Architettura* nº 27, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, págs. 24-26.

Piuttosto che immaginare traduzioni popolaresche, folcloristiche delle auliche architetture romane è nell'universo incisorio che bisogna cercare ragioni utili per decifrare una buona parte del "barocco meridionale", si pensi, solo per fare un esempio, alla fortuna delle mensole figurate nei balconi. La legittimazione del bizzarro e della decorazione sono quasi sempre offerte dalla stampa e in questo modo si spiegano identità iconografiche tra territori lontani e prive di contatti diretti: dalla Puglia al sud America. Da questi punti di vista il Seicento italiano, soprattutto quello meridionale, merita di essere rivisitato. Gli studiosi hanno rilevato come il repentino mutamento di gusto che si svolge nell'architettura spagnola del XVII secolo (dall'ultimo classicismo escurialense all'iperdecorazione) sia strettamente connesso alla differente formazione degli architetti protagonisti[14]. Al dominio dei "tecnici" provenienti dal cantiere o dall'ingegneria militare si sostituisce in breve quello di "artisti", pittori e scultori che finiscono per imporre repertori decorativi, nati per campi esterni o solo parzialmente collegabili all'architettura. In questo contesto le incisioni del classicismo "eretico" trovano ampia applicazione. Rispetto alla situazione iberica, in buona parte d'Italia, e specialmente nel sud, l'eterogenea provenienza dei progettisti di architettura comporta già dal secondo Cinquecento la possibilità di immissione di una decorazione ricca e brulicante. Si possono quindi ormai nutrire molti sospetti sul fatto che il cosiddetto barocco "vernacolare" (pugliese, siciliano, spagnolo), tanto lontano da Roma e tanto apparentemente confacente al mondo meridionale, si basi sulla suggestione di repertori internazionali. Non si tratterebbe comunque di mettere solo l'accento sulle fonti, ma soprattutto sul come le incisioni vengono recepite, selezionate, utilizzate. In questo senso andrebbero rivisti e indagati processi comuni, come la progressiva smaterializzazione dell'ordine o la proliferazione di colonne salomoniche che caratterizza queste aree.

È scontato poi che "vernacolare" o "popolaresco" sono termini del tutto inadatti a raccontare opere con complessi programmi iconografici[15], mentre, in un contesto "antivitruviano", si spiega il successo (non riscontrabile in altri luoghi) del trattato di Caramuel[16].

[14] BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: "La Maestria Mayor de obras de Madrid a lo largo de su historia, origen, evolución y virtual supreción del empleo, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº XXXI, Madrid, *Instituto de Estudios Madrileños,* 1992, págs. 509-541, alla p. 522; ID.: "Elogio del Barroco castizo. Ardemans, Churriguera y Ribera", en MORÁN, Miguel (Coord.): *El Arte en la Corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional, Fundacion Caja Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, págs. 257-288.

[15] Rimando come esempio alla lettura di CAMACHO MARTINEZ, Rosario: "Ciencia y mito e una imagen macabra. La cripta del hospital de San Lázaro de Málaga", *Ephialte* II, Instituto de estudios iconograficos, Vitoria-Gasteiz, 1990, págs. 159-176.

[16] CARAMUEL Y LOBKOWITZ, Juan: *Architectura civil, recta y obliqua…,* Vegeven, En la Emprenta obisbal por Camillo Corrado, 1678.

Siamo comunque molto lontani dall'immagine di un mondo che improvvisa, che rifugge dalla teoria o, ancora peggio, che "resiste" alle novità o che innesca sopravvivenze inerziali, cioè l'idea più diffusa che si ha ancora oggi del lavoro artigianale. Le novità non sono mai solecismi, ma necessitano prevalentemente di una legittimazione offerta da opere guida, dalla stampa, dall'iconografia.

Nel delineare una geografia architettonica del meridione di età moderna, fuori dalle storiografie nazionalistiche, non si può ignorare l'esistenza di fenomeni che condizionano il progetto e le forme. Tra gli esempi che si potrebbero selezionare il tema dei terremoti appare sicuramente uno dei più decisivi. Il fatalismo sociale, che spesso viene richiamato come intimamente connesso alla realtà locale, mostra qui tutta la sua fragilità, anche in tempi precedenti la grande avventura illuminista post terremoto di Lisbona.

Per il tema delle grandi e costose volte finte[17], ho proposto che le soluzioni adottate in Sicilia orientale intorno al 1730 siano connesse al dibattito avviatosi a Palermo nel 1726, in particolare la ricostruzione della volta ovale della chiesa di San Carlo. Queste scelte si possono persino relazionare con trattati di lingua spagnola come il testo di Fray Lorenzo de San Nicolas[18] che era presente a Palermo e, come tutti sanno, contiene modelli per cupole leggere "encamonadas", in legno e gesso. Alcune soluzioni apparentemente più bizzarre del tardo barocco siciliano si possono spiegare non solo come ricezione di modelli borrominiani e guariniani, ma anche con l'esigenza di contrastare le spinte della navata centrale, come accade in alcune facciate chiesastiche come quella della chiesa di Sant'Anna a Palermo [**Fig. 3**] (riprogettata da Giovanni Amico dopo il terremoto del settembre 1726) o come le soluzioni con convessità centrale della Sicilia orientale, che posizionavano in facciata la forma delle absidi. Si trattava certamente di intuizioni empiriche; di una diretta osservazione su quanto aveva resistito ai terremoti mentre da secoli gli architetti usavano il concetto di "impulso", che li aiutava, per esempio, a calcolare la dimensione dei sostegni in relazione alle luci coperte. Temi del tutto analoghi si possono poi ritrovare in Andalusia (colpita da un terremoto nel 1680): come per esempio nella cattedrale di Guadix di Vicente Acero [**Fig. 4**]. Non solo barocco, quindi, ma scelte che contengono motivazioni statiche. Le esperienze del passato non venivano cancellate ma continuamente rimesse in gioco. Recentemente è stato proposto un interessante ragionamento, relativo agli archi rampanti della cattedrale

---

[17] NOBILE, Rosario Marco: "Cupole e calotte "finte" nel XVIII secolo", in GAMBARDELLA, Alfonso (Coord.): *Ferdinando Sanfelice, Napoli e L'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, págs. 151-159.

[18] SAN NICOLÁS, Fr. Laurencio de: *Arte y uso de Arquitectura*, Madrid, 1639 e 1667.





3. Prospetto chiesa di Sant'Anna a Palermo.



4. Prospetto cattedrale di Guadix.

di Siviglia[19]. Nella Sicilia occidentale del primo Seicento si possono ritrovare ancora alcune chiese dotate di archi rampanti. Nel caso del duomo di Salemi (distrutto in seguito alle trasformazioni post terremoto 1968), la loro forma e posizione non sembra rispondere alla necessità di contrastare il peso della volta[20]. La funzione appare esclusivamente legata a irrigidire la struttura in caso di spinte orizzontali, vale a dire terremoti.

Certamente i paradigmi più solidi del classicismo, e in particolare la teoria degli ordini, hanno prodotto echi, ripercussioni nel mondo intellettuale siciliano e andaluso. Per l'ambito che conosco meglio, quello siciliano, la serie di trattati manoscritti o stampati nella prima metà del XVIII secolo mostra una vivacità di partecipazione corale al dibattito che non lascia prefigurare confini o differenze con il resto d'Europa. In tempi antecedenti, esiste comunque qualche indizio che lascia trasparire approcci più pratici, di natura meno speculativa, ma certamente non meno problematici e complessi.

Il celebre taccuino di Alonso de Vandelvira è considerato in modo unanime il più completo apparato informativo del XVI secolo nel campo dei segreti della stereotomia e della costruzione di strutture complesse (archi, coperture e scale) in pietra a vista. I rinnovati studi sulla costruzione negli ultimi decenni ne hanno evi-

[19] CASSINELLO, Pepa: "Influencia de los terremotos históricos en la construcción de las catedrales góticas españolas", *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza,* nº 17, 2005, págs. 9-20.

[20] SUTERA, Domenica: "Salemi", in ANTISTA, Giuseppe, SUTERA, Domenica (Coord.): *Belice 1968-2008: Barocco perduto, Barocco dimenticato*, Palermo, Edizioni Caracol, 2008, págs. 59-75.

denziato la relativa autonomia rispetto a trattati a stampa (in particolare Delorme)[21]. La stereotomia è un fenomeno che coinvolge pienamente alcune aree del meridione d'Italia e della Sicilia, non sorprende così ritrovare tra i fogli di un manoscritto, intitolato "Architettura" e conservato nella Biblioteca Comunale di Siracusa, alcune "ricette" per il taglio della pietra.[22] Si tratta di soluzioni molto più semplici e molto meno sistematiche dell'esempio spagnolo, ma è curioso che un manoscritto della fine del XVI secolo non risulti affatto sedotto dalla teoria italiana degli ordini architettonici e da un testo decisivo come quello di Sebastiano Serlio ci si limiti a ricavare una formula per tracciare archi di curvatura differente.

Delineare una geografia delle differenze e delle priorità che caratterizzano la storia di una parte d'Europa comporta un processo di verifica paziente; non si tratta di condividere un revisionismo di moda, ma di evitare di usare schemi nati altrove, e pregiudizi perpetuati passivamente, per spiegare alcuni esiti architettonici. Se c'è poi un carattere veramente dominante nell'immagine del sud, che si può osservare attraverso i secoli, è sempre quello di una indulgente flessibilità, disponibilità alla ricezione, pluralismo, così che gli esempi di classicismo, anche nelle varianti più eleganti e armoniche o ortodosse e rigide, non sono certamente assenti. Quanto commissionato dal vescovo Giovanni Torres a Siracusa, mostra paradossalmente come questa possibile opzione sia passata attraverso un committente andaluso.

[21] Si veda per ultimo: PALACIOS GONZALO, José Carlos, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Editorial Munilla-Lería, 2003.

[22] Ringrazio la dottoressa Maria Mercedes Bares che sta studiando le soluzioni contenute nel manoscritto e mi ha comunicato le sue preziose osservazioni.

Nobleza y arquitectura: Granada en el siglo XVI

Rafael López Guzmán
Universidad de Granada

Resumen: *La nobleza granadina irá transformando la ciudad de Granada a lo largo del siglo XVI con la construcción de viviendas señoriales que visualizan la categoría social de los mismos. Estas edificaciones correrán paralelas a los debates estéticos del momento, siendo influidas por las nuevas corrientes renacentistas y manieristas pero contando, siempre, con los condicionamientos de la arquitectura y el urbanismo islámicos que se mantienen, a veces hasta la actualidad.*
Palabras clave: *Palacios, Mudéjar, Nobleza granadina, Arquitectura doméstica, Renacimiento.*

Abstract: *The Grenadine nobility will reshape the city of Grenada along the XVIth Century by building seigniorial houses that visualize the social status of their owners. Those buildings will be built in parallel to the aesthetic debates of that time, being influenced by the new Renaissance and Mannerist trends, but keeping always, at the same time, the influences and the conditionings of Islamic architecture and urbanism that remain in some cases even to the present moment.*
Key words: *Palaces; Mudejar Style; Grenadine Nobility; Domestic Architecture; Renaissance.*

La Toma de Granada en 1492 marca la fecha de inicio de un cambio cultural que irá desdibujando la ciudad islámica y definiendo una urbe de características castellanas, donde las propuestas estéticas imperantes en los reinos cristianos conformarán a lo largo del siglo XVI las alternativas visuales y formales del entramado callejero. Estos cambios serán paralelos a una configuración social novedosa donde conviven los musulmanes, convertidos en moriscos a partir de la Pragmática Real de 1502, y los recién llegados formando parte del grupo conquistador, así como los cargos administrativos del nuevo ordenamiento jurídico-político[1].

[1] Entre los trabajos realizados sobre el paso de la Granada musulmana a la Granada cristiana y desde una óptica similar a la planteada en este texto, pueden consultarse: CAÑAVATE TORIBIO, Juan:

En principio, la tónica sería la ocupación por parte de los nuevos vecinos de edificios musulmanes en paralelo a la redistribución social de la urbe impuesta por la normativa fechada en torno a 1495 de segregación pactada entre el alfaquí Mahomad el Pequeñí, en representación de los mudéjares de Granada, y don Hernando de Zafra[2]. Este documento[3] se puede resumir en los siguientes acuerdos [**Fig. 1**]. Primero, que todos los mudéjares que no fuesen vecinos de Granada se fueran a vivir a sus lugares de origen, también lo harían los vecinos y labradores de la Vega de Granada con casas en la misma y, en consecuencia, las viviendas que tuvieran en la ciudad deberían venderlas a cristianos. En segundo lugar, se comprarían en el Albayzín mas de cuatrocientas casas que estaban vacías para vendérselas al mismo precio a los mudéjares que vivieran en otras zonas de la ciudad, vendiendo estos, a su vez, sus casas a cristianos. En tercer lugar, que se escogieran en torno a quinientos comerciantes y oficiales de distintos oficios para que se instalaran en la morería en torno a la mezquita mayor, Zacatín y las Plazas de Bibarrambla y de Bibalmazda[4].

Granada, de la madina nazarí a la ciudad cristiana. Granada, Editorial Universitaria, 2006; también con un carácter más genérico: BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel: *Granada, historia urbana*. Granada, Comares, 2002; y, ISAC, Ángel: *Historia Urbana de Granada*. Granada, Diputación, 2007.

2 El documento fue publicado por: GASPAR REMIRO, Mariano: "Granada en poder de los Reyes Católicos. Primeros años de su dominación", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, I, Granada, 1911, págs. 234-235. Ha sido utilizado y reeditado por distintos autores.

3 "Primeramente que sus alteças manden que todos los mudéjares y albarranys que son los de fuera desta çibdad que han venido á ella después de la capitulación en que sus alteças por la capitulación no tienen obligación alguna salgan luego de la çiudad y se vayan á bevir á sus tierras.

Yten que todos los naturales y labradores de las alquerías desta çibdad que en las alquerías tienen casas se vayan á bevir á ellas y las casas que en la çibdad tovieren las vendan á cristianos.

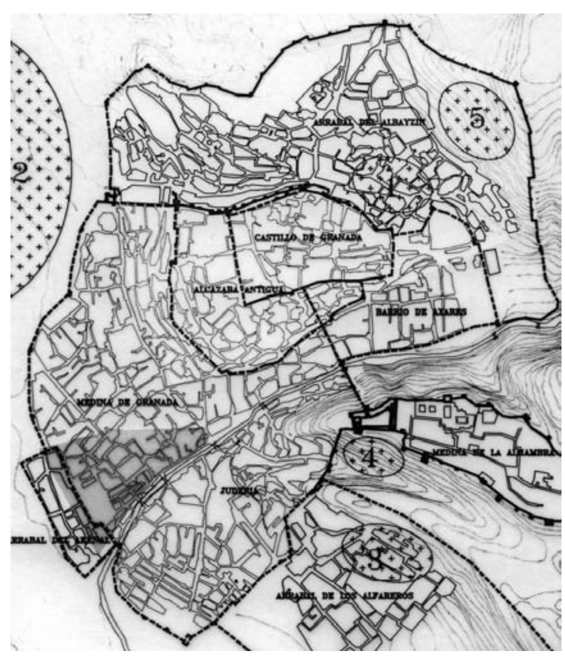
Yten que se tomen en el albaysin en su preçio razonable mas de quatroçientas casas que ay vazias syn moradores y se den en este preçio á otros tantos labradores moros de la çibdad y las casas que estos moros de la çibdad dexan ansy mismo se apreçien en un preçio razonable y en este preçio se repidan por los vecinos caudalosos cristianos desta çibdad pagando lo que en ellas montaren.

E esto paresçe que se debe mandar a condisyon que los vecinos cristianos que agora las compraren las ayan de dar á los vecinos xristianos que a esta çibdad vinieren a bevir pagando por ellas lo que les costaren con más la ganançia que justa sea.

Yten que de mercaderes y tratantes e ofiçiales que se escojan en número de quynientos de los mejores y más provechosos entre los quales queden algunos buenos ofiçiales de carpintería e albañilería aunque sean mudéjares y se les de por morería apartada todo lo que entra desde la puerta de vivarranbla hasta la puerta de bivamazda que sale por la una parte del adarve y por la otra parte al hatabin y á la calle de Elvira y por la otra parte al çacatin y por la otra parte a la calle donde mora el corregidor y don alonso Venegas e pedro de çafra quedando para los xristianos la plaza de bivarranbla y todas las calles públicas de la ronda y del çacatin y hatabin y calle de Elvira y calle donde mora el corregidor y los ya dichos y que quede con los moros el algema mayor y que esta morería tenga las puertas que sus alguaciles sean servidos y que se les de una puerta que salga al alcayçeria y otra al alhondiga çaida". Cfr. GALÁN SÁNCHEZ, Ángel y PEINADO SANTAELLA, Rafael: *Hacienda regia y población en el Reino de Granada: La geografía morisca a comienzos del siglo XVI*. Granada, Universidad, 1997, págs. 62-63.

4 Sobre el tema, Cfr. GALÁN SÁNCHEZ, Ángel: *Los mudéjares del Reino de Granada*. Granada, Universidad, 1991, pág. 149; y, GALÁN SÁNCHEZ, A. y PEINADO SANTAELLA, R. Op. cit., págs. 62-63.

Este acuerdo significaba vaciar a Granada de aquellos agricultores que se habían refugiado en la misma durante la guerra y la creación de dos morerías circunscritas al Albayzín y a la zona central de la ciudad. Quedaría el resto de la medina para los nuevos pobladores a lo que se uniría el amplio solar de la Judería, desalojado en el mismo año de 1492, así como las viviendas que habrían vendido aquellos musulmanes que decidieron tras las Capitulaciones abandonar la ciudad[5]. Estos, muchos de ellos nobles, tendrían sus hogares en el denominado barrio de Axares[6], entre las calles actuales de San Juan de los Reyes y Carrera del Darro[7].



1. Morerías de Granada (Plano base, Antonio Orihuela).

Sobre esta esquemática configuración urbanística se producirá la ocupación de los edificios y solares vacantes por parte de los nuevos pobladores que habían participado en la guerra de Granada pendientes de unas expectativas de botín que no fueron atendidas. En la ciudad concurrieron, primero, aquellos que participaron en el final bélico que adquirieron prebendas, incluso nuevos títulos nobiliarios; también noble-

5 Sobre la realidad de esta primera ocupación, Cfr. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: "La arquitectura doméstica granadina en los inicios del siglo XVI", en PASSINI, J. y IZQUIERDO BENITO, R. (Coord.): *La ciudad medieval de Toledo: historia, arqueología y rehabilitación de la casa*. Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. Págs. 17-34.

6 Esta denominación se mantiene durante el siglo XVI. Sirva de ejemplo un documento fechado en 1513 donde se habla de Juan Alhadary (antes Mazod) vecino de Granada en el barrio de los Axares. Cfr. 1513, febrero, 16. Archivo de Protocolos de Granada. Protocolo G-2. Juan de Rael. 1505-1514. Fol. 801. Por otro lado señalar que se trataba de un morisco que vive fuera de la morería. Sobre las viviendas de este barrio, cfr. AA.VV. *Las casas moriscas del Bajo Albayzín*. Granada, Ediciones Velocitynet, 2006.

7 La libertad de emigrar tras la caída de Granada estaba en contradicción con las necesidades económicas de la Corona, pero la dificultad de comenzar una nueva vida allende significaba que sólo aquellas familia pudientes pudieran abandonar Granada. Luego, el objetivo de los reyes era claro: facilitar la marcha de los grupos dirigentes granadinos, desarticulando así la sociedad de sus minorías rectoras y de los grupos menos afectos a la nueva situación política. En este sentido fue visto con buenos ojos que en octubre de 1493 el depuesto Boabdil decidiera instalarse en el Magreb. Cfr. HINOJOSA MONTALVO, José: *Los mudéjares. La voz del Islam en la España cristiana*. Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2002, vol. I, págs. 58-59.



2. Palacio de Hernando de Zafra. Portada.

za menor de los reinos cristianos y, por último, algunos de los aristócratas que configurarán el núcleo fuerte de los cortesanos de la Monarquía absoluta que se estaba conformando.

Este grupo de nuevos pobladores ocupará viviendas musulmanas que, atendiendo a su rango social y a su capacidad económica, irán modificando y adaptando a sus necesidades de habitación y protocolo[8]. Son estos nuevos señores de la ciudad los responsables de la construcción de palacios renacentistas que definirán con sus fachadas la nueva imagen frente a la Granada islámica cuyas casas y palacios carecen de exterior representativo[9].

Un caso paradigmático es el de Hernando de Zafra[10], Secretario de los Reyes Católicos, que en premio a su labor en la firma de las mencionadas Capitulaciones fue ennoblecido dándole como símbolo heráldico la Torre de Comares. Este personaje y su familia obtendrán solares en este barrio de Axares, por diferentes vías, suficientes para realizar un primer palacio [**Fig. 2**], dotar un convento con la consiguiente capilla funeraria en el presbiterio de su iglesia y, un segundo palacio, que construye el nieto del Secretario regio[11].

Ahora bien, a nivel estético, estos cambios de propiedad y la intervenciones consiguientes no producen alternativas significativas, inicialmente, a la imagen islámica de la ciudad, si exceptuamos, el primer palacio de los Zafra y el de los Abrantes [**Fig. 3**], con portadas góticas, teniendo que esperar a la década de 1530 para co-

[8] Sobre la arquitectura civil en Granada durante el quinientos, Cfr. LÓPEZ GUZMÁN, R. (Coord.): *Arquitectura doméstica en la Granada Moderna*. Granada, Fundación Albaicín, 2009.
[9] Sobre la arquitectura palaciega granadina, Cfr. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Los palacios del renacimiento*. Granada, Diputación, 2005.
[10] Sobre Hernando de Zafra, Cfr. MORENO OLMEDO, Mª Angustias: *Heráldica y Genalogía granadinas*. Granada, Universidad, 1976, págs. 124-127
[11] Cfr. RAMOS LIZANA, Manuel: *Museo Arqueológico y Etnológico de Granada*. Sevilla, Consejería de Cultura, 2005, págs. 19-29.

menzar a documentar la mayor parte de la serie de palacios del siglo XVI granadinos. Esa ocupación y transformación superficial ha permitido, en fechas recientes, que se hayan recuperado arquitecturas domésticas musulmanas como las existentes en las calles Zafra [**Fig. 4**], Horno del Oro o Cobertizo de Santa Inés[12].



3. Palacio de Abrantes. Portada.



4. Casa de Zafra. Patio.

La idea de la vivienda palaciega estaba presente en la mentalidad de la época de forma evidente. Así, en las Ordenanzas de Sevilla, reeditadas en 1632, se especificaba dentro de los cometidos del gremio de albañiles la posibilidad de construir una casa común o una principal. Estructurándose la primera con "... un palacio (habitación) y portal, y otros miembros que el señor demandare..."[13]. Esta esquemática organización se amplia y clarifica al hablar de una casa principal que debe constar de: "... salas y quadras, y cámaras y recámaras, y portales y patio, y recebimiento y todas las otras pieças que el señor de la casa demandare..."[14].

[12] Sobre las viviendas islámicas que se perpetúan en el tiempo, cfr. ORIHUELA UZAL, Antonio: *Casas y palacios nazaríes. Siglos XIII-XV*. Barcelona, El Legado Andalusí, 1996.
[13] *Ordenanzas de Sevilla*. Sevilla, Otaisa, 1975, fol. 150 r.
[14] Ibidem.

Aparte del mayor número de estancias la diferencia fundamental estriba en la aparición del patio que, si bien es frecuente en las construcciones granadinas, en los palacios adquiere unas dimensiones considerables y una regularización que monumentaliza el conjunto y otorga funciones específicas a las distintas crujías edificadas. En general, además del mayor espacio construido, la casa señorial se diferencia de la popular en la exposición de un plan regularizado frente a la impresión constante de añadidos en las segundas. Es decir, la vivienda nobiliaria se conforma con unos diseños coherentes que abarcarían la totalidad de, al menos, los elementos estructurales básicos; mientras que los organismos populares se verán sometidos a sucesivas intervenciones por su construcción, siempre precaria, y en continua renovación.

Por otro lado, las edificaciones señoriales van a mostrar una fachada elaborada en un intento de exteriorizar la semántica de poder propia del quinientos. Para ello, se servirán de la heráldica como elemento principal. El empleo de blasones se generaliza, también, en otros ámbitos de la vivienda como pueden ser las columnas del patio, la caja de la escalera o la decoración de la techumbre de alguna habitación.

Otra posible característica de índole nobiliaria será la aparición de jardín posterior o patio secundario, en torno al cual se sitúan las habitaciones de la servidumbre.

En cuanto a materiales se recurrirá a la piedra de Sierra Elvira o al mármol, generalmente de la Sierra de Filabres en Almería, para las columnas del patio y la conformación de las fachadas. En el resto de alzados y paramentos es la mampostería de ladrillo y enlucidos de yeso y cal la base técnica y material.

Las cubiertas se realizarán fundamentalmente en madera apareciendo una gran variedad de alfarjes con decoraciones de tradición mudéjar. No obstante, también hay que reseñar la utilización mas reducida de artesonados renacentistas. Ahora bien, las estancias principales se resuelven con armaduras mudéjares de diseños complejos de lazo, reservando el carácter clasicista a la decoración pictórica de grutescos y heráldicas que, en ocasiones, completan las significaciones de las cubiertas.

A nivel de planta, los palacios granadinos siguen un mismo esquema siempre con patio central en torno al cual se distribuyen las estancias y al que se accede desde el exterior mediante un zaguán. Las variaciones estarán en relación con la presencia de pórticos en todos sus laterales o la ausencia en alguno de ellos. En ocasiones, como ya hemos señalado, se añade un jardín en la zona trasera. Las variaciones en planta se producirán por la reducción de elementos o la ampliación de los mismos en relación con el solar inicial y sus propios condicionamientos (imbricación con la

línea de calle, esquinas y medianerías, desniveles del terreno, existencia de construcciones anteriores que son asimiladas).

La fachada constituye para la vivienda urbana la imagen externa del habitante. Su evolución y estructuración estarán íntimamente unidas a los cambios y procesos estilísticos del quinientos; sin duda, se trata del elemento mas característico y preciso para datar una fábrica, o al menos, el momento álgido de la elaboración arquitectónica. Evidentemente la función, en sentido estricto, de la fachada deriva de encontrarse en su paramento la puerta de comunicación con el interior; el resto de los elementos son simplemente aditivos y sus soluciones atenderán a las pretensiones personales o sociológicas de los comitentes. Necesidades relacionadas con la ostentación y, por tanto, inherentes a las clases sociales mas elevadas y desahogadas económicamente.

La evolución de las fachadas en el siglo XVI marca también el proceso estético y la conformación de un caserío cada vez más integrado y conjuntado en la definición del viario urbano. En un principio atendemos a la aparición de esquemas que se reducen simplemente a la portada con arcos conopiales de características góticas y con la heráldica como elemento central en lo simbólico, a veces, completada con algún tema decorativo de carácter vegetal o zoomorfo (el palacio de D. Hernando de Zafra y el Palacio de Abrantes, ya citados, son quizás los ejemplos mas significativos).

Superado el goticismo de los primeros diseños vamos a contemplar la aparición de proyectos dispares que demuestran la falta de comprensión del léxico renacentista, pero usando los elementos decorativos que le son propios en composiciones ciertamente imaginativas. Estos proyectos realizados por el círculo de canteros formados en torno a Enrique Egas y las obras de los Reyes Católicos en Granada (Juan García de Pradas, Juan de Marquina o Sebastián de Alcántara) tienen ejemplos en edificios señoriales como el denominado Colegio de Niñas Nobles (Palacio de los García de Ávila) o la Casa de Porras[15].

Mas adelante el diseño ornamental se amplia a toda la fachada, aunque sin responder a un plan sistemático. En general podemos decir que el eje que corresponde a la portada centra el programa y los vanos distribuidos asimétricamente por el resto de los paramentos participan tímidamente del mismo. El caso más significativo es la Casa de Castril, verdadero puzzle y, a la vez, recetario de formas posibles del primer renacimiento, siempre centrando la heráldica el programa decorativo.

[15] Las viviendas citadas están, todas ellas, reseñadas en: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Tradición y Clasicismo en la Granada el siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Granada, Diputación, 1987.

A este segundo periodo donde los diseños de fachada oscilan dentro de ese primer renacimiento, sucede la creación de modelos insertos en la órbita de Diego de Siloe[16]. El arquitecto de la catedral va a dominar la casi totalidad de la práctica artística de Granada y provincia en el segundo tercio del siglo XVI. De esta forma, en las obras donde no aparece su proyecto directamente las controla mediante tasaciones y visitas. De aquí su repercusión en diseños domésticos como la supuesta intervención en la casa de los Pinedas o la atribución que se le ha venido haciendo de la casa de los Condes de Castillejo[17]. También estaría dentro de este grupo la Casa del Padre Suárez. Diseños no excesivamente ornamentados pero de clara rigidez clasicista.

En el último tercio del siglo, el diseño de las fachadas va a sufrir ciertas transformaciones tendentes a la reducción del ornato. Por un lado, hemos de destacar el aumento de huecos que toman diseños rústicos con presencia de almohadillado, influenciados por las realizaciones de Machuca en la Alhambra[18] y, mas tardíamente, por la obra de la Cárcel de la ciudad. En segundo lugar, asistiremos a la influencia mínima, pero presente, de la proyectiva escurialense, concretada en Granada en el segundo cuerpo de la fachada oeste del Palacio de Carlos V realizada por Juan de Minjares. Finalmente, asistiremos, a la definición de la fachada como conjunto, visible esta idea en rígidos proyectos que conciben el paramento exterior como un todo salvando las limitaciones propias de la portada donde ya no se concentra, aunque es una pieza fundamental, el programa simbólico. Todo esto en relación muy directa con el triunfo urbano que significa la realización de la fachada de la Chancillería por el arquitecto Francisco del Castillo[19].

Por otro lado, el empleo de sillares almohadillados para concentrar y exteriorizar visualmente significados, sobrepasa los estrechos límites señoriales para extenderse a construcciones mas humildes como la situada en el número 2 de la placeta de Santa Inés Alta. Lo mismo sucede con la casa de los Migueletes, la casa nº 1 de la calle Navas y en el nº 10 de la de Loarte.

Este esquema de portada se va a enriquecer conforme ascendemos en los estamentos sociales. Se repiten los esquemas de almohadillado, pero con la presen-

---

16 Cfr. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: *Diego de Siloe*. Granada, Universidad, 1963.

17 GALLEGO ROCA, Francisco Javier (Ed.): *El Palacio de los Condes de Castillejo*. Granada, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2003.

18 Cfr. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria: *Pedro Machuca*. Granada, Comares, 2001.

19 Cfr. MORENO MENDOZA, Arsenio: *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Jaén, Fundación Pablo de Olavide, 1984; y, *Los Castillo: un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz*. Granada, Universidad, 1989.



5. Palacio de Agreda. Portada.

cia de los blasones alusivos a los linajes de los comitentes. Esto sucede en el nº 6 de la calle Zafra o en el nº 3 de Escudo del Carmen.

El diseño escurialense es visible en Granada principalmente a través de concretos motivos presentes en varias construcciones como el nº 6 de la Cuesta de Santa Inés, el nº 9 de la Carrera del Darro o el Palacio de Agreda [**Fig. 5**]. De este último apuntaba Concepción Félez: "...Si se acepta que el manierismo carece de ingenuidad y orienta sus formas ante todo por las del arte anterior, aquí hallamos una idea de pura estirpe escurialense en el conjunto arquitectónico", y mas adelante concluye: "... Pero el esquema herreriano está animado de un colorido, por empleo de diferentes materiales, que habla de una sensibilidad distinta..."[20].

Esta sensibilidad distinta está marcada por la influencia de otros maestros en la arquitectura manierista andaluza que beben en las fuentes serlianas y que juegan con la luz a través del movimiento de los elementos constructivos y de la utilización de materiales diversos. Así será la propuesta de Francisco del Castillo para la fachada de la Chancillería cuyas repercusiones más importante en el ámbito civil son, sin duda, la casa nº 29 de la Carrera del Darro (Palacio de los Carvajales) [**Fig. 6**], el palacio de los Marqueses de Caicedo o, mas alejado pero atento al juego manierista, el Palacio de los Córdova [**Fig. 7**].

En estas últimas construcciones la fachada se concibe como un conjunto donde la portada queda resaltada, pero no se apropia del total de los significantes. Es quizás, el palacio de los marqueses de Cartagena [**Fig. 8**], junto a la Puerta de

[20] FÉLEZ LUBELZA, Concepción: *Portadas manieristas y barrocas granadinas*. Granada, Caja de Ahorros, 1992.



6. Palacio de los Carvajales. Fachada.



7. Palacio de los Córdova. Portada.



8. Palacio de los Marqueses de Cartagena. Fachada.

las Granadas que abre la Alhambra, el proyecto mas acabado y sobrio de fines del siglo XVI.

En definitiva, el diseño de exteriores durante el quinientos evolucionará desde una concentración de significantes en la puerta de entrada hacia la ampliación, que comienza a extenderse al eje de la portada, para acabar englobando el total de la fachada. En cuanto a concepción estilística serán estos paramentos los que nos marquen con mas claridad las diferentes proyectivas que, comenzando en gótico se irán mezclando con elementos de procedencia italiana, que se matizarán en correctas trazas clasicistas, para acabar dominadas por el rústico y complicadas composiciones de huecos donde no son ajenas la plástica genérica de Francisco del Castillo y su concreto dibujo de la fachada de la Chancillería, aunque con la influencia, complementaria y no antagónica de modelos herrerianos importados por el prestigio escurialense.

Con respecto a los patios señoriales, éstos, aparecen perfectamente regularizados y peristilados en sus cuatro laterales. Es posible, no obstante, que en la actualidad carezcan de alguno de ellos debido, en la mayor parte de los casos, a remodelaciones y destrucciones posteriores. Los pórticos inferiores se levantan con columnas que pueden ser, principalmente, de acanto poco resaltado (Colegio de Niñas Nobles [**Fig. 9**], Casa de Castril [**Fig. 10**], Casa de Agreda) o toscanas (Palacio de los Vargas[21], Palacio de los Beneroso, Palacio de los Marqueses de Cartagena, Palacio de los Carvajales, Casa de los Pisas, Casa de los Porras, Palacio de los marqueses de Caicedo). Las primeras son casi siempre de mármol blanco y las segundas de piedra de Sierra Elvira. Sobre ellas se sitúan zapatas cuando los esquemas son adintelados o bien se voltean arcos de medio punto, deprimidos rectilíneos o rebajados.



9. Palacio de los García de Ávila. Patio.



10. Palacio de los Señores de Castril. Patio.

[21] Sobre este palacio, Cfr. AA.VV. *Palacio de los Vargas*. Granada, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2005.



11. Palacio de los Beneroso. Patio.

El piso alto aparece repitiendo el esquema del bajo, aunque, en ocasiones, los arquerías son sustituidas por diseños adintelados. A veces, aparece un tercer nivel, generalmente solo en un lateral buscando la orientación sur que copia el sistema de la galería del nivel intermedio o se retranquea eliminando este elemento.

Estos patios son de gran sobriedad en lo decorativo y solo puntualmente podemos encontrar algunos ornatos como las ménsulas que decoran las claves de los arcos del palacio de los marqueses de Caicedo, completando con cartelas de cueros recortados las enjutas. Son mas frecuentes las heráldicas en los ángulos del patio (Palacio de los Córdova), en las enjutas (Palacio de los Beneroso) o en los pedestales de las columnas del piso alto (Palacio de los marqueses de Casablanca). También pueden completarse con pilares, generalmente adosados al muro, que se convierten en lugares óptimos para la presencia heráldica (Casa de Porras, Palacio de los Carvajales o Palacio de los Beneroso) [**Fig. 11**].

La definición de la caja de escalera en el patio comunicando las dos alturas principales del edificio es una de las características mas señaladas de los palacios granadinos que sirven, incluso, para otorgar el calificativo de palacio a la vivienda que la contiene. Si en las construcciones de carácter mas doméstico y de tradición medieval la escalera tiene solo la función de comunicar alturas y su definición siempre esta acorde con el aprovechamiento del espacio y, por tanto, con propuestas irregulares; en el caso de los palacios, la escalera será el elemento de comunicación que permite la continuidad del patio en la galería alta y convierte su utilización en un ritual social al definir las funciones principales de las estancias de la parte alta sobre la portada y en la línea de fachada. Es por tanto una galería de comunicación vertical



12. Casa de los Señores de Pisa.
Escalera.

que otorga al visitante que la utiliza distinción e integración en el grupo familiar y, a su vez, es el marco idóneo de presentación y descenso de los miembros de la familia ante cualquier actividad a realizar en el patio. Tan importante llegó a ser la caja de la escalera que su definición arquitectónica sobresale en ocasiones la altura de la crujía donde está integrada y su diseño, normalmente de tipo claustral de tres vueltas, no escatima materiales costosos (columnas en entrada y salida, escalones de piedra) y se suele cubrir con importantes artesonados (Colegio de Niñas Nobles, Palacio de los Condes de Castillejo) o armaduras mudéjares con decoración de lazo tan complejo o mas que las habitaciones importantes del palacio (Palacio de Agreda, Casa de los Pisas [**Fig. 12**], Casa de Castril). En los comienzos del siglo XVII serán sustituidas las soluciones lignarias por bóvedas de mampostería (Palacio de los Vargas [**Fig. 13**] y Palacio de los Beneroso).

Las transformaciones realizadas en el interior de las viviendas a lo largo de los siglos han hecho que no podamos percibir la funcionalidad de los distintos espacios. A las transformaciones propias de los cambios de uso en los conceptos de habitación se han añadido en el último siglo las restauraciones y consiguientes adapta-



13. Palacio de los Vargas. Escalera.

ciones para otras instituciones como museos, colegios, archivos, hoteles, etc. Todo ello con la consiguiente pérdida de los bienes muebles que nos hubieran permitido el análisis de usos[22].

No obstante, en el libro de Habices de 1527, publicado por María del Carmen Villanueva[23], se nos describe la configuración de algunas viviendas con la terminología de los diferentes espacios. Así, las casas se describen en torno a patio, al que se accede desde el zaguán, con palacios (salas) que se abren al mismo. Aquí, en la planta baja, pueden aparecer bodegas, caballerizas y establos. En el piso alto se sitúan las cámaras. Las necesarias y cocinas las encontramos en ambas alturas[24].

Hoy día son las cubiertas originales las que nos permiten, por su decoración y complejidad, situar las actividades mas importantes de la familia. Las correspondientes al piso bajo suelen ser siempre alfarjes que, a veces, llevan gramiles como elementos decorativos. En el piso superior, con su cualidad de principal, las

[22] Sobre nuevos usos, Cfr. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: "Patrimonio destruido, cambios de uso y restauraciones", en LÓPEZ GUZMÁN, R. (Coord.): *Arquitectura doméstica en la Granada Moderna*. Granada, Fundación Albaicín, 2009. Págs. 287-316.

[23] VILLANUEVA RICO, María del Carmen: *Casas, Mezquitas y Tiendas de los Habices de las iglesias de Granada*. Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1966. De la misma autora, Cfr. *Habices de las mezquitas de la ciudad de Granada y sus alquerías*. Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1961.

[24] Sobre este tema también es interesante consultar: GALERA MENDOZA, Esther y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Arquitectura, Mercado y Ciudad. Granada a mediados del siglo XVI*. Granada, Universidad, 2003.



14. Palacio de los Córdoba. Alfarje.

soluciones son mas complicadas combinándose la presencia de techumbres planas (alfarjes y artesonados) con riqueza decorativa y armaduras mudéjares con lazo [**Fig. 14**]. Estas habitaciones que tienen carácter lineal, comunicándose entre si y a través de las galerías, pueden, en ocasiones, definir portadas internas (siempre con carácter excepcional y de las que se conservan muy pocas -palacio de Hernando de Zafra, nº 11 de la Cuesta de la Victoria, Palacio de los Córdoba-). Quedan también algunos restos de hojas de puertas (Cuadra Dorada de la Casa de los Tiros) o ventanas (Casa de Castril) que permiten la jerarquización espacial interna de los palacios. Reseñar, por último, la excepcionalidad de los muros con pintura mural del nº 9 de la calle Lavadero de Santa Inés, práctica artística relacionada con los programas imperiales del Peinador de la Reina y que debieron ser frecuentes en la Granada del siglo XVI como han evidenciado las catas realizadas en el Palacio de la Madraza[25] y la recuperación de algunos paños importantes en la Casa de los Tiros.

[25] Sobre la rehabilitación de la Madraza, cfr. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y DÍEZ JORGE, Mª. Elena (Coord.): La *Madraza: pasado, presente y futuro. Granada*, Universidad, 2007.

Diego Velázquez, pintor y arquitecto inventivo. El progreso de la arquitectura en la corte de Felipe IV

Beatriz Blasco Esquivias
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *En el artículo se estudian los elementos que contribuyeron a desatar el debate entre arquitectos inventivos (al modo albertiano) y arquitectos expertos o practicantes (al modo tradicional) en la Corte española de Felipe IV; unos factores que contribuyeron decisivamente al progreso del arte y de la arquitectura en dicho periodo. Para ello se analizan los modelos teóricos y los fundamentos ideológicos de cada grupo implicado, así como la estructura administrativa de la Junta de Obras y Bosques -o ministerio de Obras Reales- y las competencias de sus oficiales de plantilla, muchos de ellos protagonistas de la polémica. La atención se centra, no obstante, en la figura de Diego Velázquez y en su faceta de arquitecto inventivo, reivindicada por el propio artista y por sus principales biógrafos y avalada, asimismo, por los muchos e importantes empleos oficiales -relacionados con la configuración del espacio arquitectónico- que ostentó en la Corte de Felipe IV.*
Palabras clave: *Diego Velázquez, Felipe IV, arquitectura, invención, arquitecto inventivo, arquitecto técnico o experto, quadratura, pintura, Giovanni Battista Crescenzi, Obras Reales, Madrid, Alcázar, Antonio Palomino, Lázaro Díaz del Valle.*

Abstract: *The article examines the elements that helped spark the debate among architects inventive (the way Alberti) and architects, experts and practitioners (in the traditional way) at the Spanish court of Philip IV, some factors that contributed decisively to the progress of art and architecture in this period. It analyzes the theoretical models and the ideological underpinnings of each group involved, as well as the administrative structure of the Board of Works or Ministry of Forests, Royal Works, and the skills of their staff officers, many protagonists of the controversial. The focus is, however, the figure of Diego Velazquez and his role as architect inventive, claimed by the artist himself and for the most of his biographers and supported also by the many important job related formal settings architectural space, they occupied in the court of Philip IV.*
Key words: *Diego Velázquez, Felipe IV, architecture, invention architecture, painting, Giovanni Battista Crescenzi, Royal work, Madrid, Alcázar, Antonio Palomino, Lázaro Díaz del Valle.*

I. Arquitectos practicantes versus arquitectos inventivos.

Para entender la faceta de Velázquez arquitecto conviene tener en cuenta la evolución que experimentaron las artes en la Corte de Madrid durante el reinado de Felipe IV y las circunstancias que originaron su progreso. Desde mediados del siglo XVI comenzaron a perfilarse en la Corte española dos modelos de arquitecto que convivirán –con desigual pujanza- durante el siglo XVII y que entrañaban formas opuestas de concebir la edificatoria: Por un lado, los "arquitectos expertos o practicantes" y, por otro, los "arquitectos tracistas o inventivos"[1]. Aquellos, los expertos, poseían una formación eminentemente técnica, adquirida durante un aprendizaje realizado a pie de obra. Para ellos la arquitectura era una maestría basada en los lineamientos del dibujo técnico y en los conocimientos constructivos aprendidos empíricamente, mediante la experiencia práctica. Seguidores de Vitruvio y deudores de la tradición constructiva española, concebían la arquitectura como un todo en el que resultaba imposible separar el proyecto de la ejecución, procesos a los que otorgaban una entidad y un valor análogos, de acuerdo con las ideas expresadas por Francisco de Villalpando o Miguel Urrea en sus respectivas traducciones y por fray Lorenzo de San Nicolás en su famoso tratado de arquitectura[2].

Por su parte, los "arquitectos inventivos" se habían formado en el arte de la pintura o la escultura y anhelaban perfeccionarse como artistas mediante la invención arquitectónica. Para ellos la arquitectura era una de las artes del dibujo, basada en la capacidad de invención del ser humano, en su carácter reflexivo (no necesariamente teórico), en el dominio del dibujo artístico o descriptivo y en el conocimiento comprensivo de materias abstractas como las matemáticas, la geometría y la perspectiva, que les cualificaba para representar el espacio arquitectónico. Inspirados en Leon Battista Alberti y seguidores de los tratadistas españoles Diego de Sagredo, Juan de Arfe, Juan Caramuel o Domingo de Andrade, los arquitectos inventivos defendían la autonomía del proyecto y su primacía sobre la construcción, a la que otorgaban un papel secundario y subalterno, que recaía en los expertos o técnicos en

---

[1] Las ideas que exponemos en este artículo forman parte del proyecto de investigación elaborado en 2008 para obtener la cátedra de Historia del Arte "Teoría y práctica de la arquitectura española en la Edad Moderna", en la Universidad Complutense de Madrid. Este proyecto se encuentra en proceso de edición.

[2] Véase, *Tercero y Quarto Libro de Serlio*, traducidos por Francisco de Villalpando Architecto, Toledo, Juan de Ayala, 1552; *De Architectura*, dividido en Diez Libros, traducidos del Latín en Castellano por Miguel de Urrea Architecto, por Iuan Gracián, Alcalá de Henares, 1582, y SAN NICOLÁS, Fr. Lorenzo de: *Arte y uso de Architectura.* s.l., s.a. (1639). *Segunda parte del Arte y Uso de Architectura…* Compuesto por el P. F. Laurencio de San Nicolás, Agustino Descalzo, Arquitecto y Maestro de obras, natural de la muy noble y coronada Villa de Madrid, Petrus a Villafranca sculptor Regius sculpsit, 1663 [1665].

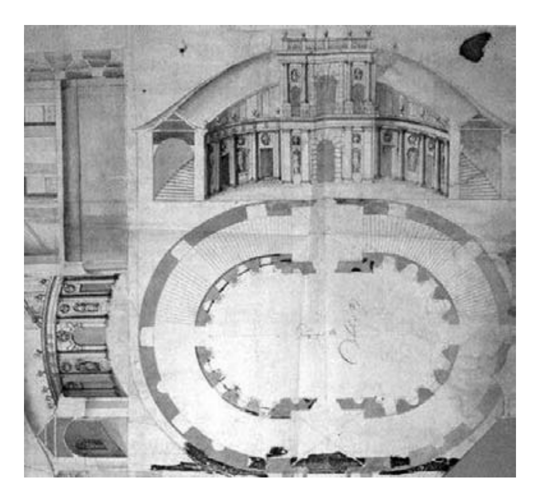
la materia[3]. Desde mediados del siglo XVI, los pintores se perfilaron como los grandes beneficiarios del nuevo modelo de arquitecto inventivo, pues al dominio del dibujo artístico propio de su disciplina unían también un eficaz conocimiento de la representación del espacio arquitectónico, que a menudo imaginaban como parte o como fondo de sus obras. Asimismo, los pintores gozaban de una cohesión social y una proximidad a los príncipes y a los nobles que no podía parangonarse con las de los maestros de obras y disfrutaban también de una mayor movilidad que estos, lo que les hacía más permeables a la recepción de novedades, frente al inmovilismo del otro colectivo[4].

Carentes de la versatilidad de los arquitectos tracistas o inventivos, los arquitectos practicantes fundamentaron su propia defensa en la tradición constructiva española y en la falta de experiencia técnica –es decir, en la supuesta incapacidad- de los pintores y escultores para levantar un edificio a partir de sus conocimientos abstractos, enfatizando en su argumentación el carácter tecnológico de la arquitectura frente al especulativo y artístico reivindicado por sus oponentes. El enfrentamiento estaba servido y se fue acentuando en la corte española durante el siglo XVII[5]. Cada vez con más frecuencia, los clientes (incluido el rey) preferían confiar las trazas de sus edificios a pintores o escultores diestros en el dibujo artístico o descriptivo y versados en geometría y perspectiva, lo que les permitía elaborar propuestas de una notable belleza, audacia y sugestión, gracias a la incorporación de recursos propios de las artes figurativas y gracias a la extraordinaria capacidad de los pintores para representar el espacio imaginado [**Fig. 1**]. Las trazas elaboradas por estos artistas figurativos se corresponderían con lo que hoy denominamos anteproyecto o proyecto básico de arquitectura, una fase que comenzaría con el establecimiento conjunto –por parte del cliente y del arquitecto– de un programa capaz de satisfacer los requerimientos funcionales, formales, representativos y de cualquier otro tipo planteados por el cliente.

[3] Véase, SAGREDO, Diego de: *Medidas del Romano: necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de la Basas, Colunas, Capiteles y otras pieças de los edificios antiguos*. En Toledo, En casa de Ramón de Petras, 1526; DE ARFE Y VILLAFAÑE, Juan: *De Varia Commesuración para la Esculptura y Architectura*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585; Juan Caramuel de Lobkowitz: *Architectura Civil Recta y Oblicua,* Vegeten, Imprenta Obispal por Camillo Corrado, 1678; DE ANDRADE, Domingo Antonio: *Excelencias, Antigüedad, y Nobleza de la Arquitectura,* Santiago, por Antonio Frayz, Año 1695.

[4] MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.

[5] BLASCO ESQUIVIAS, B.: "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, serie VII, 4, 1991, pp. 159-193, y "Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto", en *Anales de Historia del Arte*, UCM, vol. 15, 2005, pp. 127-150.



1. Patricio Cajés (pintor y arquitecto): Proyecto de pasadizo para unir el Alcázar Real de Madrid y la Casa de Campo, ca. 1600 (no construido). Detalle. Madrid, Biblioteca del Palacio Real.

Una vez consensuado el programa arquitectónico, correspondía al proyectista elaborar un diseño básico -sujeto a ulteriores modificaciones y especificaciones- en el que se consideraban y exponían esencialmente los criterios estructurales, formales, presupuestarios y estéticos del proyecto arquitectónico. Todo ello formaba parte de un proceso creativo que se concretaba en la elaboración de uno o varios dibujos o maquetas donde se explicaba por primera vez y de manera gráfica –con carácter preliminar- el concepto general del inmueble. El dibujo o dibujos resultantes, que denominaremos anteproyecto o "traza maestra" (según la terminología de la época) solía realizarse a escala y con cotas generales, y su propósito no era otro que presentar el anteproyecto al cliente para verificar que se cumplían los requerimientos expresados por él en el programa arquitectónico y que se hacía de acuerdo con sus gustos. La "traza maestra" tenía, pues, una cualidad representativa y estaba destinada a mostrar al cliente la idea general de un entero edificio o de una estancia, mediante una o varias imágenes que podían incluir una visión del espacio en perspectiva y los correspondientes alzados, plantas y secciones, fijando las pautas relativas a la estructura, materiales, composición, adorno y usos esenciales del inmueble.

Pese a su calidad artística y a su belleza plástica, tantas veces denostada por los arquitectos practicantes, esta traza no resolvía las especificaciones y memorias técnicas necesarias para dar curso al proceso constructivo y levantar el inmueble con la firmeza imprescindible, sino que debía completarse, en una fase consecutiva, con un conjunto de planos, esquemas y memorias explicativas donde se definía adecuadamente el edificio mediante la representación detallada de todas sus plantas, alzados y secciones, a escala y debidamente acotados según los lineamientos del dibujo técnico, con sus medidas, ubicación en el terreno, orientación y configuración de todos los espacios, con sus respectivas calidades, sus materiales, etc. Esta fase, eminentemente técnica, se correspondía con lo que ahora denominamos proyecto de ejecución y su puesta en práctica corría a cargo de expertos en materia cons-



2. Luca Giordano, Bóveda de la escalera de El Escorial, 1702. Detalle de Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera (arquitectos inventivos) y Fray Antonio de Villacastín (arquitecto técnico) mostrando los planos a Felipe II.

tructiva. Para diferenciarlas de la traza maestra, denominaremos "trazas menores" o técnicas al conjunto de dibujos utilizados durante esta segunda fase ejecutiva.

La disociación entre traza y ejecución (entendidos como procesos consecutivos, pero independientes, del proyecto arquitectónico) fue un método habitual en España desde el siglo XVI, si bien en la Corte se afianzó de manera ejemplar durante el proceso constructivo de El Escorial, gracias al papel que desempeñó en el mismo el arquitecto tracista o inventivo Juan de Herrera y gracias, asimismo, al férreo sistema ideado por Felipe II para el gobierno y administración de las Obras Reales[6] [**Fig. 2**].

II. Las "Obras Reales" y la Junta de Obras y Bosques.

Con el término "Obras Reales" se denominaba el conjunto de propiedades inmobiliarias y bienes raíces de la Corona, incluyendo palacios, cazaderos, jardines, dehesas y todas las demás fincas que servían a la monarquía para satisfacer sus modernas necesidades de confort, bienestar y representación. Desde 1545, estos bienes raíces quedaron sometidos a la autoridad de la Real Junta de Obras y Bosques, un tribunal o ministerio instituido por el rey con la finalidad de velar por la conservación y aumento de sus palacios, bosques y jardines, dotando a las Obras de

[6] PORTABALES PICHEL, A.: *Maestros. Arquitectos* y *Aparejadores en El Escorial*, Madrid, Rollán, 1952, y ZARCO CUEVAS, Fr. J.: *Instrucciones de Felipe II para la fábrica y obra de San Lorenzo el Real*, tomo III de *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* (Madrid, 1918), edición de F. Checa (prólogo), Madrid, Cimborrio, 1990.

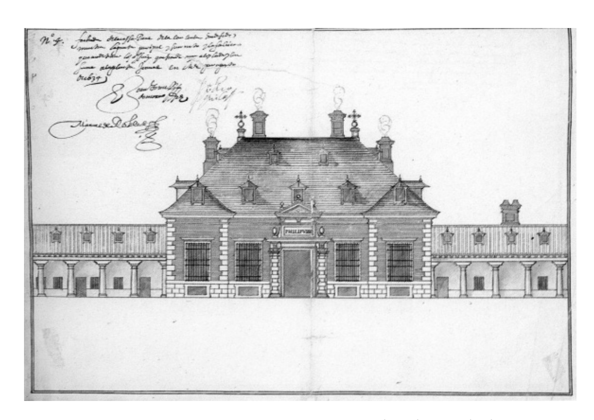
un programa unitario y una férrea organización administrativa que redundase en beneficio de la real hacienda y procurase a la arquitectura cortesana la eficacia, rapidez y economía imprescindibles para facilitar su progreso y desarrollo[7].

La Junta –constituida exclusivamente por miembros de la nobleza y la grandeza española- se servía para su gobierno de una serie de reglamentos o Instrucciones, emanadas de la autoridad del rey y cuya entidad y relevancia no ha sido estudiada aún de forma sistemática[8]. En estos reglamentos se fijaban los sistemas para la financiación y dirección de dichas obras, así como el perfil profesional, los métodos de selección y las competencias de los funcionarios técnicos y administrativos; es decir, el Maestro Mayor, el Ayudante de Trazas, los aparejadores y los veedores, contadores, pagadores y sobrestantes, responsables todos ellos directamente de llevar a cabo las obras arquitectónicas.

La pertenencia a la plantilla técnica de Obras Reales infundía a los artífices un acusado sentimiento de superioridad, basado en los privilegios políticos, económicos y sociales que les reportaba su estatus y en la conciencia del importante papel que desempeñaba la arquitectura en el programa de exaltación de la monarquía; simultáneamente, los cargos públicos sumían a estos funcionarios de Obras Reales en un marasmo de obligaciones y competencias rutinarias, estrictamente fijadas en los reglamentos y sin cuyo conocimiento exacto resulta imposible establecer la responsabilidad de cada uno en los procesos arquitectónicos de ideación y construcción. Al "Maestro Mayor de Obras Reales", en tanto que arquitecto principal de la Corona, le correspondía elaborar las trazas ordinarias para el reparo y mantenimiento de los palacios de su jurisdicción, que comprendían el Real Alcázar de Madrid, el Real Sitio y Palacio de El Pardo y la Casa de Campo, aunque el monarca se reservaba para sí el privilegio de encargar a otro arquitecto o proyectista (mediante adjudicación directa o por concurso) la traza de una obra de consideración extraordinaria por su novedad, su envergadura o su significado. En tal caso, y una vez aprobada la "traza maestra" o proyecto básico, correspondía a los oficiales de plantilla, encabezados por su Maestro Mayor y sus aparejadores, la puesta en práctica o ejecución de dicho proyecto, con las circunstancias que hemos referido más arriba. Es decir, que en virtud de sus respectivos empleos, correspondía al maestro mayor y a los

[7] DÍAZ GONZÁLEZ, F. J.: *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias,* Madrid, DYKINSON, 2002.

[8] BLASCO ESQUIVIAS, B.: "El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas", en A. Bonet Correa (dir.), *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII,* Madrid, Comunidad Autónoma, 1987, pp. 271-286.



3. Juan Gómez de Mora: Proyecto para el Palacio de la Zarzuela, 1634. Fachada. Madrid, Archivo General del Palacio Real.

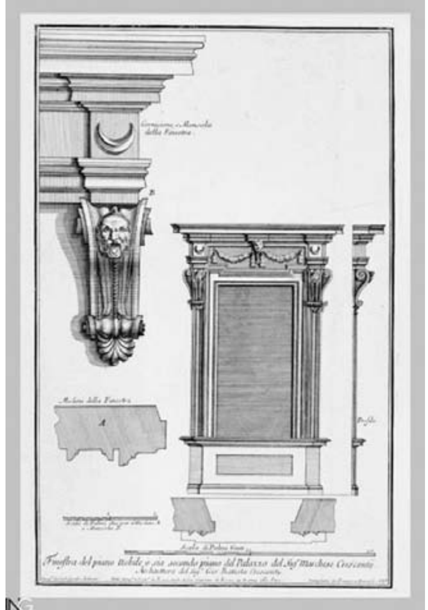
aparejadores de Obras Reales elaborar las trazas menores necesarias para concretar y desarrollar el proyecto básico o traza maestra aprobada por el rey y elaborada, en muchos casos, por un artista inventivo, ajeno a la plantilla de Obras Reales y formado como pintor o escultor.

Durante el reinado de Felipe III, en 1611, Juan Gómez de Mora se convirtió en el arquitecto más influyente de la Corte y de la Villa de Madrid, al obtener simultáneamente los nombramientos vitalicios de Maestro y Trazador Mayor de Obras Reales y Maestro Mayor de la Villa de Madrid, títulos que mantendría (con no pocas dificultades y controversias) hasta su muerte en 1648. Heredero de la tradición escurialense, Gómez de Mora mantendrá, en la teoría y en la práctica, un perfil continuista que muy pronto chocará con el nuevo gusto artístico que acabaría imponiéndose en la corte española gracias al predominio de ciertos pintores y escultores "metidos" a arquitectos [**Fig. 3**]. Tras varios precedentes ejemplares, el modelo de arquitecto tracista o inventivo se consolidó en el reinado de Felipe III gracias al pintor y arquitecto romano Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), perteneciente a una noble familia secularmente ligada con el coleccionismo y el mecenazgo artístico. Desde su llegada a España, en el séquito del cardenal Zapata, Crescenzi gozó del favor real y emprendió una carrera fulgurante de éxitos personales y profesionales, que le llevó a conseguir diversos títulos nobiliarios y un hábito de la orden de Santigo, así como a participar activamente en la renovación de la arquitectura cortesana. El punto de partida de esta exitosa carrera sería la elaboración, en 1617, de la traza maestra del panteón de El Escorial (hoy perdida y cuya autoría muchos historiadores siguen atribuyendo a Gómez de Mora)[9] [**Fig. 4**]. Aristócrata culto y refinado, Crescenzi cultivó desde niño el gusto por las artes y pudo ejercitarse como pintor y arquitecto tracista en la Academia que a este fin estableció su padre y mentor, Virgilio Crescenzi, en la casa familiar de la Via de San Eustaquio, en Roma. Poco después logró la protección del papa Pablo V,

[9] Sobre esta polémica, véase TAYLOR, R.: "Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)", en *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, primer semestre, 1979, nº 48, pp. 61-126.



4. Panteón de Reyes del Monasterio de El Escorial (1617-1654), idea y dirección de Giovanni Battista Crescenzi.



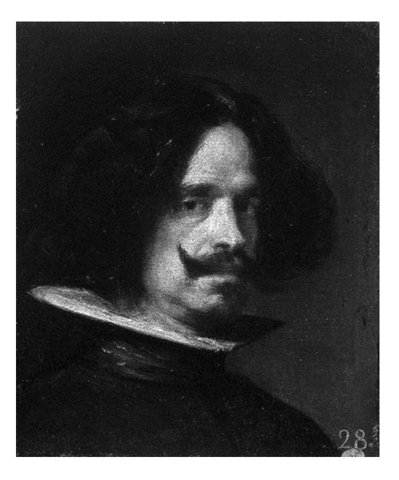
5. Giovanni Battista Crescenzi, Detalles arquitectónicos del Palacio Crescenzi, en Roma, obra del propio Crescenzi.

que le distinguió con el cargo de Superintendente de las obras de la Capilla Paulina en la iglesia romana de Santa Maria Maggiore [**Fig. 5**].

Educado en la pintura y el dibujo, así como en la cultura de las academias de arte, el romano Crescenzi pertenecía por origen y formación a un medio en el cual los principales arquitectos (Alberti, Rafael, Serlio, Vignola, Vasari y otros muchos) se habían encumbrado hasta la sublime arquitectura por medio del dibujo y la perspectiva, formándose como pintores y perfeccionándose como arquitectos. Todos abrazaron la edificatoria como un arte intelectual y autónoma, basada en la capacidad de imaginar y dibujar sobre el papel arquitecturas o espacios edificables con independencia del ulterior proceso constructivo. Como ya hemos señalado, éste quedaba en manos de técnicos (maestros o aparejadores), con experiencia directa en la construcción, en el cálculo de estructuras, en la resistencia de los materiales y en la administración y gobierno de las obras. Su actividad se desempeñaba al pie de las mismas, lejos de la soledad y el ensimismamiento del gabinete donde los arquitectos inventivos elaboraban sus trazas.

Cuando llegó Crescenzi a Madrid, en 1617, la carrera profesional de Gómez de Mora había –por así decirlo- tocado techo. Aquel, en cambio, iniciaba entonces su particular edad de oro, marcada desde el principio por el encargo más prestigioso

del momento: La traza del panteón del Escorial, que le confió Felipe III tras haber salido victoriosa su propuesta en un concurso. Este sonado éxito reafirmaría su posición en la Corte y contribuiría decisivamente a consagrar aquí a los arquitectos tracistas frente a los practicantes, como era el propio Gómez de Mora.

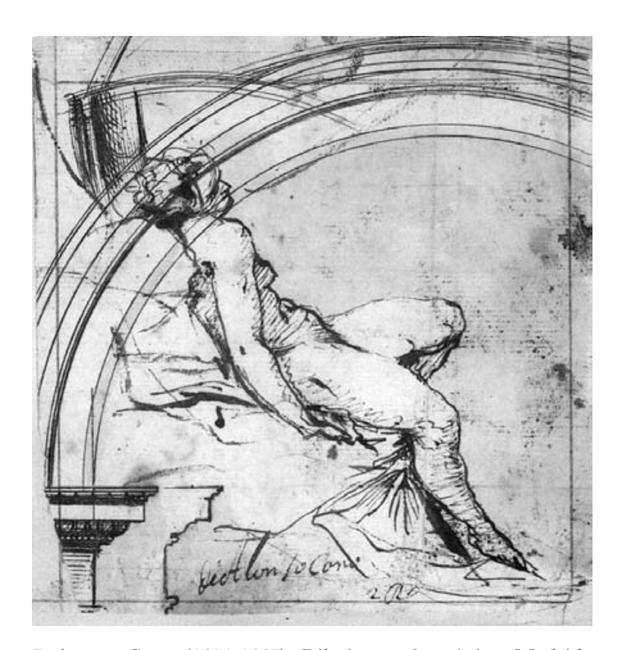


6. Diego de Silva Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660). Autorretrato, 1650. Valencia, Museo de la Real Academia de San Carlos.

Tras los pasos de Crescenzi, y al amparo de Felipe IV y el conde duque de Olivares, el pintor Diego Velázquez (1599-1660) terminaría por encarnar también el moderno modelo de arquitecto inventivo que personificó asimismo el polifacético artista Pier Paolo Rubens. Pese a las reticencias que todavía hoy despierta en muchos historiadores esta faceta de Velázquez, su excelencia en la invención arquitectónica fue proclamada por muchos coetáneos y ha sido puesta de relieve por algunos de los más grandes historiadores del barroco español. Ajenos a los testimonios de ayer y a las autorizadas voces de hoy, numerosos estudiosos, sin embargo, siguen soslayando la cualidad de Velázquez como arquitecto inventivo, que ha quedado obscurecida por el velo de su portentosa capacidad pictórica, por la falta de dibujos, por la trágica desaparición de los espacios ideados por él y por el desconocimiento de los procesos administrativos que gobernaban las Obras Reales y que hicieron posible su participación en las mismas [**Fig. 6**].

III. Velázquez y el modelo artístico italiano.

En 1960, Antonio Bonet Correa publicaba un importante estudio titulado "Velázquez, arquitecto y decorador", en el que comenzaba afirmando que debería considerarse al famoso pintor como uno de los introductores del Barroco en España. A caballo entre el clasicismo escurialense de la generación precedente y el barroco triunfal de la siguiente, Velázquez fue, al decir de Bonet, "*quien abrió paso a la fastuosidad y a los efectos ilusionistas que sirvieron de repertorio a la generación que, desde 1600 hasta 1690, hizo triunfar este barroco, que en Madrid se prolongó hasta la primera*



7. Alonso Cano (1601-1667). Dibujo arquitectónico. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

mitad del siglo XVIII, y en las provincias dominó hasta el último tercio de esta centuria"[10]. Todavía hoy, el estudio de Bonet Correa sigue resultando esencial para conocer las inquietudes de Velázquez por la arquitectura y su polémica consideración de arquitecto inventivo. Este interés, que confirmaron al unísono los principales biógrafos del artista, debió despertarse en él a través de sus contactos con Rubens, sus viajes a Italia y sus relaciones en la Corte de Madrid. Desde su instalación aquí, en 1623, Velázquez pudo familiarizarse con las modernas ideas artísticas del Conde Duque de Olivares y de Crescenzi, así como con la doctrina renovadora de algunos colegas como el gran Alonso Cano (a quien le unía una amistad juvenil), el insigne pintor, escultor y arquitecto Sebastián Herrera Barnuevo (que sucedería a Velázquez en algunos empleos cortesanos y lograría encumbrarse a la Maestría Mayor de Obras Reales) y el no menos insigne ensamblador y arquitecto Pedro de la Torre [**Fig. 7**]. Los tres últimos, como ya señalara Bonet, testificaron en el proceso de información abierto para conceder a Velázquez el hábito de la orden de Santiago, una merced reservada a los nobles que permitiría al sevillano culminar su carrera cortesana convertido en caballero y hermanado con los más grandes artistas de todos los tiempos, desde Apeles hasta el coetáneo *Cavaliere Bernino*, pasando por Tiziano, por el inolvidable Miguel Ángel y por otros muchos artistas destacados por sus reyes y mecenas con la concesión de privilegios y dádivas extraordinarias.

El primero en subrayar las raras cualidades de Velázquez, que le elevaban por encima de sus colegas y le situaban en el Olimpo de los elegidos, fue su maestro y suegro Francisco Pacheco, en su famoso y ejemplar tratado *Arte de la Pintura*, im-

[10] BONET CORREA, A.: "Velázquez, arquitecto y decorador", en *Archivo Español de Arte*, 1960, abril/septiembre, pp. 215-249.

preso en Sevilla en 1649, aunque debió de redactarse antes de 1638, pues ésta es la última fecha mencionada por el autor en dicho texto[11] [**Fig. 8**].


ARTE
DE LA PINTVRA,
SV ANTIGVEDAD,
Y GRANDEZAS.
DESCRIVENSE LOS HOMBRES EMINENTES que ha auido en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas.
POR FRANCISCO PACHECO vezino de Seuilla.
Año 1649.
CON PRIVILEGIO.
En Seuilla, por Simon Faxardo impressor de libros, a la Cerrajeria.

8. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649.

Tras los breves intentos de varios escritores españoles que le precedieron, Pacheco dedicó un extenso capítulo a tratar "*De las honras y favores que han recibido los famosos pintores de los grandes príncipes y monarcas del mundo*", arrancando del mítico Apeles y avanzando hasta los modernos Leonardo, Tiziano y Miguel Ángel. A éste último le concede un tratamiento especial y privilegiado, sirviéndose de las noticias procuradas por Vasari. Como explica Bassegoda, el argumento hunde sus raíces en la teoría artística italiana, que lo utilizó recurrentemente para establecer la superioridad de la pintura al parangonarla con las otras artes del diseño, aunque Pacheco concede al tema una autonomía inédita y lo relaciona con el escaso reconocimiento social que disfrutaban todavía en España el arte y los artistas, dedicando a su defensa los capítulos VI, VII, VIII y IX del primer libro de su escrito[12]. Tras relatar las honras funerales con las que se reconoció la insuperable grandeza y universalidad de Miguel Ángel, Pacheco traslada sus miras a España para escribir "*De otros famosos pintores deste tiempo, favorecidos con particulares honras por la Pintura*" (capítulo VIII); en él incluye "*las primeras biografías, de los dos artistas vivos que, en la España de 1638, podían presentarse como el paradigma del triunfo social: Rubens y Velázquez*"[13].

El primero, Pier Paolo Rubens (1577-1640), fue un reconocido admirador y entusiasta de la cultura y las artes de Italia, adonde llegó en 1600 y donde pasó nueve años al servicio de Vicenzo Gonzaga, duque de Mantua, residiendo también en Venecia y en Roma. En 1609 Rubens regresó a Amberes y se instaló allí en cali-

[11] PACHECO, P.: *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649. Edición crítica a cargo de B. Bassegoda i Hugas, *Francisco Pacheco. El Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, que es la que seguimos.
[12] BASSEGODA, B.: *op. cit.*, pp. 142-143.
[13] Ibidem, p. 192.

dad de pintor de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, gobernadores de los Países Bajos, aunque siguió recibiendo encargos, honores y mercedes de otros soberanos, como María de Medici y el rey Carlos I de Inglaterra, que le armó caballero y sumó este privilegio a los muchos que ya disfrutaba el artista. Como emisario del duque de Mantua, Rubens visitó la corte de Valladolid en 1603 (circunstancia obviada por Pacheco) y años después residiría en la corte madrileña de Felipe IV durante nueve meses, desde agosto de 1628. Pacheco, que demostró estar al tanto de la vida de este pintor y diplomático, enumeró sus principales títulos y reconocimientos, pero se detuvo en relatar su estancia en Madrid, declarando que regaló entonces al monarca "*ocho cuadros de diferentes cosas y tamaños, que están colocados en el Salón nuevo, entre otras pinturas famosas. En los nueve meses que asistió en Madrid, sin faltar a los negocios de importancia a que venía, y estando indispuesto algunos días de la gota, pintó muchas cosas, como veremos (tanta era su destreza y facilidad)… ; copió todas las cosas de Tiziano que tiene el Rey… Parece cosa increíble haber pintado tanto en tan poco tiempo, y en tantas ocupaciones. Con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien se había antes por cartas correspondido) hizo amistad, y favoreció mucho sus obras por su modestia, y fueron juntos a ver El Escorial. Finalmente, todo el tiempo que estuvo en la Corte, su Majestad y Ministros Mayores hicieron mucha estimación de su persona y talento. Y Su Majestad le hizo merced de un oficio de Secretario del Consejo privado en la corte de Bruselas… Acabados los negocios, cuando se despidió de Su Majestad, le dio el Conde Duque de parte del Rey, una sortija que valía dos mil ducados… Bien se ve por este discurso, tan honorífico como (a lo que pude alcanzar) verdadero, que sobre todos los talentos de este insigne pintor, quien le engrandece, quien le acredita, quien inclina a los Reyes y Príncipes a levantar a porfía tan ilustre sujeto, es la grandeza, hermosura y caudal de su ingenio, que resplandece en sus pinturas; y quien le da la mano y le enriquece, es la suya propia, merecedora y justamente de tanta honra*"[14] [**Fig. 9**].

El ingenio (la inventiva) se alza -por encima de cualquier otra- como la principal virtud de este genial pintor, portentoso dibujante y fecundo adornista, que renovó la pintura barroca y ejerció también como arquitecto tracista, favorecido por su refinada y sutil inspiración[15]. Centrado en destacar las prerrogativas y el triunfo social del pintor Rubens, Pacheco no mencionó su pasión por la arquitectura, así como tampoco mencionará el interés de su yerno por este sublime Arte, destacando

[14] PACHECO: ed. de B. Bassegoda, Ibid., pp. 201-202.

[15] Sobre la presencia de Rubens en España y el mecenazgo artístico que disfrutó aquí, véase VOSTERS, S. A.: *Rubens y España*, Madrid, Cátedra, 1990; VERGARA, A.: "Don Rodrigo Calderón y la introducción del arte de Rubens en España", en *Archivo Español de Arte*, 67, 1994, julio-septiembre, pp. 275-283, y *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

sólo en ambos casos su valía como pintores, pues no en vano era la Pintura el objetivo central de su tratado[16].



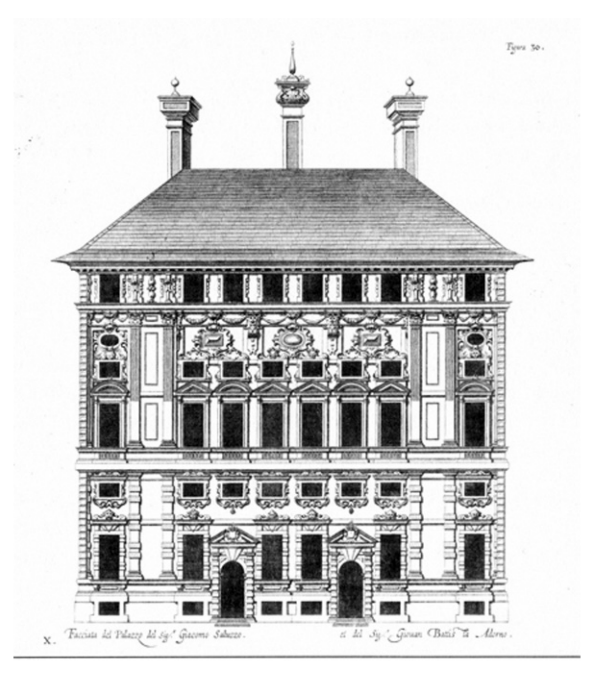
9. Pier Paolo Rubens (1577-1640), "El Jardín del Amor", 1630. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Sin embargo, cuando Rubens pasó por la Corte de Felipe IV, ya había dado muestras de su afición por la arquitectura y en 1622-1626 había publicado una magnífica colección de estampas (plantas, alzados y secciones), dibujadas y grabadas por él mismo tras su estancia en Génova en 1604, coincidiendo con un momento de máximo esplendor económico, artístico y coleccionista de la *Superba* república[17]. A su paso por Madrid, el rey le colmó de honores y le distinguió con una inusitada confianza, alentando su manifiesta ambición de cortesano y, quizá, alertando a Velázquez sobre los peligros que conllevaba para su carrera artística y social la presencia del cosmopolita flamenco en la Corte española. Así lo señaló M. Morán, quien también confirma la extraordinaria influencia que ejerció Rubens sobre Velázquez y que se concreta no sólo en su rico y directo conocimiento de la cultura y el arte italianos, sino también mediante el ejemplo que proporcionó a éste la pintura de aquel otro, mediante el descubrimiento profundo de Tiziano que le procuró y, en fin, mediante el nuevo modo de pintar que puso ante sus ojos[18] [**Fig. 10**].

[16] HELLWIG, K.: "De pintor a noble caballero: Los cambios de la imagen de Velázquez en las Vidas de Pacheco a Palomino", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, VII, 20-21, 2007-2008, pp. 85-112. La autora incide, sobre todo, en la faceta de Velázquez como pintor y en cómo la tratadística española coetánea se puso al servicio de los pintores y su arte.

[17] RUBENS, P. P.: *Palazzi antichi di Genova* [1622]. *Palazzi moderni di Genova* [1626]. *Raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens*, Amberes, Giacomo Meursio, 1652.

[18] MORÁN, M.: "Velázquez, Rubens y Tiziano", en *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, Madrid, Comunidad de Madrid, nº 2, 1999, pp. 281-294. Según Morán, desmintiendo a Pacheco, Rubens no consideró la obra de Velázquez, igual que las españolas coetáneas, especialmente moderna. Respecto al riesgo que Rubens entrañaba para Velázquez, se refiere el episodio en el que se ordenó retirar el retrato ecuestre de Felipe IV por Velázquez para sustituirlo por el que acababa de pintar el flamenco, revocando de un plumazo la promesa del Conde Duque de que sólo Velázquez habría de pintar al rey, p. 285.



10. Pier Paolo Rubens, Palazzo Cattaneo-Adorno, *Palazzi moderni di Genova. Raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens*, Amberes, Giacomo Meursio, 1626. Lám. 22.

Tras el elogio a Rubens, Pacheco incluye el de su aventajado discípulo y yerno Diego Velázquez, de quien relata sus primeros contactos con la Corte de Madrid, de la mano de Olivares, y su creciente vinculación con Felipe IV, que le dispensó honores y mercedes y le favoreció con un trato personal[19]. Asimismo, relata los detalles del primer viaje de Velázquez a Italia, a instancias del propio rey y para completar su formación (agosto de 1629/ enero de 1631), recalcando siempre la increíble "*liberalidad y agrado con que es tratado de un tan gran Monarca; tener obrador en su galería y Su Majestad llave de él, y silla para verle pintar de espacio, casi todos los días*". Esta inusual familiaridad, comparable a la que dispensaron Alejandro Magno al mítico Apeles y Carlos V al gran Tiziano, reforzaría el paulatino éxito de Velázquez en la Corte y ayuda a explicar las innumerables mercedes que le otorgó Felipe IV, todas ellas enumeradas por su otro biógrafo Antonio Palomino, y que culminan, como sabemos, en la concesión de un hábito de la orden de Santiago y el consiguiente título de caballero.

Pacheco no mencionó en absoluto el más que probable interés de Velázquez por la arquitectura. Más bien parecía preferir que concentrase su ingenio en el perfeccionamiento de la pintura, a tenor del comentario con el que cerró su elogio: "*Y mediante el cuidado y puntualidad con que procura aventajarse cada día en servir a Su Majestad, esperamos el aumento y las mejoras en la arte por quien lo ha merecido, y*

[19] De entre los innumerables estudios sobre Velázquez, destacamos aquí únicamente los ya clásicos de JUSTI, K.: *Velázquez y su siglo* [Bonn, 1888], edición de K. Hellwig (prólogo), Madrid, Istmo, 1999; HARRIS, E.: *Velázquez* [Oxford, 1982], edición de Madrid, Akal, 2003; BROWN, J.: *Velázquez. Pintor y cortesano*, [Yale University, 1986], edición de Madrid, Alianza, 2006, y los más recientes de MARÍAS, F.: *Velázquez: Pintor y criado del Rey*, Nerea, Hondarribia, 1999, y IGLESIAS, C. (ed.): *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, 2004.

en los favores y premios debidos a su buen ingenio, el cual empleado en otra facultad (sin duda alguna) no llegara a la altura en que hoy se halla", concluyendo su alabanza con la inclusión de varios versos laudatorios[20].

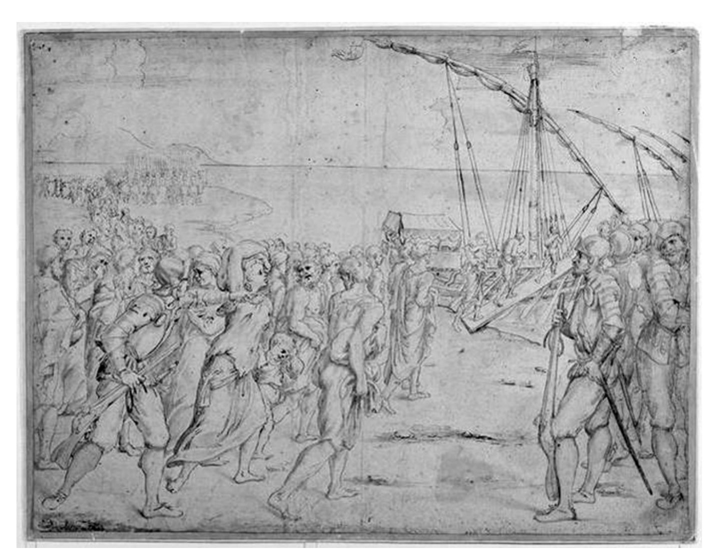
Francisco Pacheco acabó su manuscrito en enero de 1638 y, aunque pudo introducir alguna ligera puntualización antes de publicarlo, trazó las líneas esenciales de la biografía de Velázquez hasta la fecha señalada, apostillando que en menos de dos años Felipe IV le había distinguido con los empleos de "*guarda ropa y de ayuda de Cámara en éste de 1638, honrándolo con su llave, cosa que desean muchos caballeros de hábito*"[21].

Al margen de las imprecisiones, parece incuestionable que Pacheco debía conocer los extraordinarios cambios que se estaban viviendo en la Corte de Madrid desde hacía veinte años, coincidiendo con la venida aquí del romano Giovanni Battista Crescenzi, poco antes de la llegada de Velázquez. Ambos –el romano y el sevillano- llegaron a ser amigos de Olivares, compartieron el mismo círculo de relaciones y gozaron de una situación de privilegio con Felipe IV, favorecida por la nobleza de Crescenzi y sus progresos en la arquitectura palaciega y por la proximidad que reportaban a Velázquez sus oficios palatinos y su mismo alojamiento en el Alcázar, donde ejercía como Pintor del Rey desde octubre de 1623. La relación entre Crescenzi y Velázquez hubo de reforzarse en 1627, con ocasión del concurso que se convocó entre los pintores del rey Eugenio Cajés, Vicente Carducho, Angelo Nardi y el propio Velázquez, para representar la alegoría de "Felipe III expulsando a los moriscos". Según refiere Pacheco, Felipe IV nombró para dirimir la prueba al "*Marqués Juan Bautista Crescencio, del hábito de Santiago, y fray Juan Baptista Maíno, del hábito de Santo Domingo, ambos de gran conocimiento en la pintura*", que fallaron a favor de Velázquez [**Fig. 11**].

Aunque no está documentado en el caso de Crescenzi, es seguro que también él compartiría con Rubens el tiempo que pasó en Madrid, pues les unía su común

[20] El subrayado es nuestro. El elogio de Velázquez, profusamente anotado, se localiza en las pp. 202-213 de la edición citada del tratado de Pacheco, realizada por B. Bassegoda.

[21] BASSEGODA, Ibidem, pp. 209-210, puntualiza que efectivamente Velázquez fue nombrado Ayuda de Guardarropa en julio de 1636, mientras que el prestigioso título de Ayuda de Cámara, que llevaba aparejada la "llave", sólo lo recibió el día 6 de marzo de 1643, dos años después de que se concediese a Pacheco la licencia de impresión de su obra, fechada el 24 de diciembre de 1641. La citada licencia impedía introducir cualquier modificación sobre el manuscrito aprobado, aunque Pacheco se las ingenió para añadir la frase que hemos citado al hilo del texto, consciente de la importancia que tenía la Ayudantía de Cámara, viéndose forzado a equivocar la fecha para no invalidar la aprobación concedida. El tratadista murió en 1644, sin llegar a ver su obra publicada, que salió a la luz en 1645.



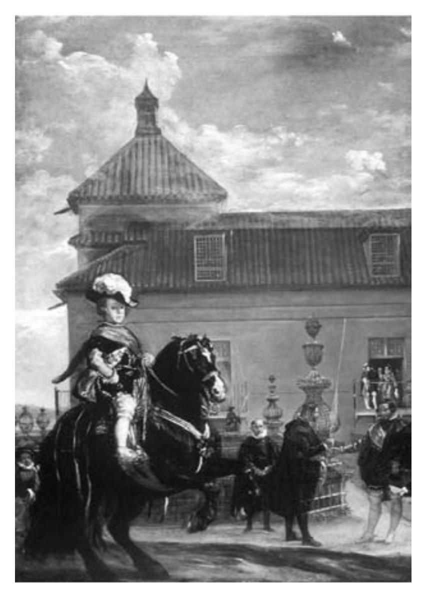
11. VICENTE CARDUCHO, Boceto para el cuadro "La expulsión de los moriscos", 1627. Madrid, Museo Nacional del Prado.

afición por la pintura y la arquitectura, su destreza en el dibujo y su conocimiento de Italia, que no dejarían de inculcar a Velázquez, quien saldría para allí en agosto de 1629, cuatro meses después de que Rubens abandonase Madrid. La experiencia artística que se lograba en el país citado superaba todo cuanto había conocido Velázquez en España y hubo asimismo de hermanar a Crescenzi y a Velázquez, favoreciendo entre ellos el intercambio de ideas y experiencias, incluida la de la suprema arquitectura. Últimamente, Crescenzi había afianzado su papel como arquitecto en la Corte de Madrid mediante su inclusión en la Junta de Obras y Bosques y su excepcional nombramiento como Superintendente de Obras Reales (ambos en 1630) y antes de morir, en 1635, anduvo atareado en el fabuloso proyecto del Conde Duque de Olivares para la edificación del nuevo Palacio y Real Sitio del Buen Retiro, donde Velázquez desempeñaría también un papel protagonista en la ideación del Salón de Reinos[22] [**Fig. 12**]. Nada de todo esto, sucedido antes de que Pacheco concluyese el manuscrito, podía dejar indiferente a Velázquez, que con muy poca diferencia de tiempo empezó a dejar constancia de su creciente interés por la arquitectura.

La velada prevención de Pacheco sobre los inconvenientes que habría sufrido la exitosa carrera de su yerno en caso de haberse "*empleado en otra facultad*", parece contradecir el conocimiento de la doctrina artística italiana que manifiesta en su tratado y la admiración que profesó por un artista tan universal y polifacético como Mi-

[22] BROWN, J. y ELLIOTT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza, 1980; reedición revisada y ampliada en Madrid, Taurus, 2003.

guel Ángel. Sus palabras, asimismo, nos traen a la memoria otras de Jusepe Martínez acerca de la dedicación que se exigía al arquitecto: *"esta profesión de arquitectura quiere a todo un hombre, por los muchos adherentes que incluye, de donde el científico arquitecto para hacer fábricas de palacios, iglesias y casas acomodadas a la vida humana, y a la vista principalmente, ha de conocer los sitios y terrajes para conocer la fortificación que ha de llevar su obra, haciéndose muy práctico de los minerales y piedras, reconociendo su fuerza y valor… ; y así es necesario en esta facultad usar de grandísima prudencia, práctica agradable, simetría noble, geometría de buena elección y aritmética de mejor figura"*[23].



12. Diego Velázquez, "Lección de equitación del Príncipe Baltasar Carlos en el Picadero del Palacio del Buen Retiro" (1636-1637), Londres, Colección Duque de Westminster.

3. Privilegios de Velázquez en la Corte de Felipe IV.

Para comprender a Pacheco conviene tener en cuenta la actual situación social de los artistas en la Corte de Madrid y la escasa consideración intelectual que todavía disfrutaban aquí las artes del dibujo y quienes las practicaban, incluidos los pintores y la propia pintura, sobre todo comparados con sus colegas italianos. Pese a los denodados intentos de los tratadistas –algunos de ellos eminentes juristas y, otros más, artistas en activo- por legitimar aquí la profesión de la pintura, el colectivo de pintores madrileños seguía supeditado a unos usos y unas formas de comportamiento, instrucción y asociación pretéritos; la estimación de su arte estaba, asimismo, sujeta a criterios económicos y fiscales similares a los de cualquier producto manufacturado, actuando todo ello en detrimento de la apreciación intelectual y social de los "profesores de la pintura", es decir, de quienes la profesaban o ejercían. Julián Gállego realizó valiosas y pioneras aportaciones a este respecto en su ya clásico libro *El pintor. De artesano a artista*[24], documentando simultáneamente algunas

[23] MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de Artífices Ilustres* (manuscrito, 1673). Primera edición, por Mariano Nougues y Secall, *Diario Zaragozano,* Zaragoza, 1852. Citamos por la edición de J. GÁLLEGO SERRANO, Madrid, Akal, 1988, pp. 84-85.

[24] GÁLLEGO, J.: *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.

de las enojosas cargas fiscales que padecía Velázquez por su condición de pintor –y pese a su privilegiada posición en la Corte-, en sintonía con otros colegas menos favorecidos por la fortuna[25].

Frente a esta "desconsideración", la acumulación de mercedes y privilegios cortesanos, traducida en forma de títulos vitalicios y/o hereditarios, pensiones, alojamiento, casas de aposento (para disfrute directo o como rentista), raciones, ayudas económicas, etc., no sólo reportaban al beneficiario unas sustanciosas ganancias, sino que le elevaban por encima de sus iguales y propiciaban un reconocimiento social extraordinario[26].

En su cuidada biografía de Velázquez, Palomino destacó acertadamente dos de las mercedes logradas por el pintor en su exitosa carrera cortesana: El nombramiento como Aposentador Mayor del Alcázar, otorgado en 1652, y el Hábito de la Orden militar de Caballería de Santiago, en 1658[27]. Ya en 1677, Pedro Calderón de la Barca, en su famoso *Memorial dado a los profesores de pintura*, destacó la estrecha relación que hubo entre Felipe IV y su pintor Diego Velázquez y subrayó la concesión de ambas mercedes extraordinarias como exponente de la privilegiada carrera cortesana y el triunfo del sevillano, diciendo: *"Y el señor rey Felipe Cuarto tuvo tan natural afecto a la Pintura que hoy se conservan en su guardajoyas, por las más preciosas, primorosos dibujos de su mano, habiendo dado a Diego Velázquez de Silva, su ayuda de cámara, con el hábito de Santiago, el oficio de aposentador mayor de su Palacio… "*[28].

En 1579, este oficio había sido otorgado de manera excepcional a Juan de Herrera por Felipe II y después lo disfrutaron también Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, quedando implícitamente vinculado a la Maestría Mayor de Obras Reales por la estrecha relación que tenía con la arquitectura palaciega, pues entre las competencias del aposentador estaba la de disponer adecuadamente el alojamiento

[25] Según documenta Gállego, en 1638 Velázquez aparece en un elenco elaborado por el Consejo de Hacienda, incluido entre los pintores que debían abonar los atrasos contributivos generados por la venta de sus obras; cfr. J. Gállego, "Datos sobre la calificación profesional de Velázquez", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada 1973*, Granada, 1976, vol. III, pp. 95-99.
[26] CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV", en *Anales de Historia del Arte*, Madrid, UCM, 18, 2008, pp. 111-139. Reedición ampliada del mismo artículo "Incarici e premi che Velázquez ricevette da Filippo IV", en *Velázquez*, Roma, Electa-Fondazione Memmo, 2001, pp. 97-119. MORÁN, M. (ed.): *Vida de Don Diego de Silva Velázquez. Antonio A. Palomino*, Madrid, Akal, 2008.
[27] PALOMINO, A.: *Vidas*, edición de N. Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986, pp. 180-181 y 191-192, respectivamente.
[28] CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *Memorial dado a los profesores de pintura*, Madrid, 1677, en CALVO SERRALLER, F.: *La teoría de la Pintura en el Siglo de* Oro, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 541-546.

del rey y de su corte. El origen de este empleo estaba ligado a la etiqueta borgoñona y, aunque en principio nació como un oficio medio y subordinado a la mayordomía, con el tiempo se hizo independiente y logró categoría de oficio real, gozando de la asistencia de varios mayordomos "menores" para cumplir su cometido. Aparte de lo que significaba socialmente la obtención de esta dignidad honorífica, conviene señalar que llevaba aparejadas "*dos prerrogativas muy estimadas en la Corte de los Austrias: recibir órdenes de boca de S. M. y el libre acceso a la cámara real*"[29].

En 1648 había muerto Juan Gómez de Mora y su empleo de Maestro Mayor de Obras Reales, no así el de Aposentador, había recaído en el aparejador primero Alonso Carbonel, mediante un lacónico real decreto del tenor siguiente: "*A Alonso Carbonel, aparejador mayor de mis obras reales, hago merced de la plaza de maestro mayor de ellas, que vacó por muerte de Juan Gómez de Mora, que lo era. Darásele el despacho necesario para ello. Madrid a 24 de febrero de 1648*"[30]. Consciente de la importancia del otro empleo (el de Aposentador), Carbonel lo solicitó también en 1652, cuando quedó vacante por promoción de su titular Pedro de Torres a la Secretaría de Cámara, jugando a favor de Carbonel el hecho de que ya entonces ejercía el título de Ayuda de la Furriera.

A la plaza optaron -además de Velázquez y Carbonel- Simón Rodríguez, Gaspar de Fuensalida, Francisco de Rojas y José Nieto, cuyas cualidades e idoneidad para el oficio fueron evaluadas e informadas por seis ponentes del Real Bureo. En el ranking de preferencias, Carbonel ocupaba el segundo lugar –detrás de Fuensalida-, valorándose por algunos miembros de la comisión su experiencia en trazas y en disposición de Jornadas Reales y logrando 13 votos frente a los 9 de Velázquez, cuya candidatura quedó en cuarto lugar. Pese a todo, el pintor se alzó con el ansiado oficio, que le colocaba jerárquicamente por encima del Ayuda de Furriera Alonso Carbonel, subordinado desde entonces al nuevo aposentador de palacio, "*aunque no siempre con especial armonía*"[31].

Un estudio realizado por dos profesionales de la logística y ajenos a la Historia del Arte revela a Velázquez como un avezado estratega empresarial en el comple-

---

[29] CERVERA VERA, L.: "Juan de Herrera", *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, 1991, p. 2.

[30] LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración… Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez…*, 4 tomos, Madrid, Imprenta Real, 1829 (edición facsimilar de Madrid, Turner, 1977), t. IV, p. 150.

[31] El proceso es analizado por BLANCO MOZO, J. L.: *Alonso Carbonel (1583-1660), Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 235-236.

jo mundo burocrático de la Corte de Felipe IV[32]. En función de su nuevo empleo de Aposentador, el pintor hubo de asumir unas complejas responsabilidades que, según los autores de la investigación, justificarían no sólo el importante estatus adquirido por él en la corte madrileña, sino también la obtención del hábito de Santiago y su saneada posición económica. Homologando el empleo de aposentador a una dirección general actual, los autores nos ofrecen el perfil de un Velázquez concienzudo y hábil economista, diestro en fijar precios y realizar presupuestos –favorables a la Real Hacienda- para aprovisionamiento y satisfacción de "*mercaderías, materia prima, producto elaborado o servicio, salarios, jornales o alquileres de medios de transporte de personal o mercancías alrededor de la corte española*". Encargado de organizar los desplazamientos del monarca y los actos públicos presididos por él, su misión –en tanto que Aposentador Mayor- consistía en buscar y acondicionar el alojamiento idóneo para el rey y su séquito durante sus traslados, una ardua gestión que generó numerosos documentos relativos a "*control presupuestario, auditoría contable, aprobación de gastos y proyectos, planificación de frecuentes operaciones logísticas, para satisfacer las cada vez más exigentes necesidades de los servicios públicos*".

Como tal aposentador, Velázquez formaba parte además de la Real Junta de Aposento, encargada de conservar, administrar y distribuir la famosa "regalía" homónima, es decir las múltiples propiedades inmobiliarias de la Corona. Actualizando las noticias ofrecidas tiempo atrás por Rodríguez Vila sobre las competencias del citado empleo, Cordero y Hernández nos informan ahora de que las tareas de Velázquez "*incluían, asimismo, la supervisión de la limpieza llevada a cabo por los barrenderos en todo el palacio, sus patios y escaleras; la responsabilidad sobre el estado y cantidad de todo el mobiliario de madera de los aposentos reales; la logística protocolaria del trono o silla en la que había de sentarse el Rey; la organización formal de la audiencia cotidiana del mayordomo mayor; tener a su cargo la bujería de cámara, su cuidado y reparación; comprar, hacer acopio, almacenar, controlar el gasto y la oportuna reposición de leña y carbón, etc. Por ejemplo, en el caso de un desplazamiento real, Velázquez tendría que ocuparse de planificar: la ruta a seguir, las etapas a cubrir en cada jornada, los medios de transporte necesarios para mover los enseres que precisaba la más alta dignidad del reino en cualquier lugar al que acudiese, los enseres y mobiliario para comidas o cenas, vajillas, cuberterías, ropa de cama y mesa, adornos, tapices y objetos de decoración, contenedores para transportar alimentos, agua o vino, transporte de leña, retretes y la supervisión previa de los alojamientos reales y su aislamiento*"[33].

[32] CORDERO, J. y HERNÁNDEZ, R. J.: *Velázquez: un logístico en la Corte de Felipe IV*, Madrid, Díaz de Santos, 2000.
[33] CORDERO, J. y HERNÁNDEZ, R. J.: "Velázquez", en F. J. Manso Coronado, *Diccionario Enciclopédico de estrategia empresarial*, Madrid, Díaz de Santos, 2003.

En definitiva, y en tanto que Aposentador Mayor, Velázquez se responsabilizaba de organizar los desplazamientos del monarca y los actos públicos presididos por él, buscando y acondicionando el alojamiento idóneo para el rey y su séquito durante sus traslados o Jornadas. Esta ardua gestión ponía a Velázquez en contacto directo con la ordenación, acomodo y decoración de los espacios arquitectónicos destinados a acoger al soberano, asumiendo unas competencias que, en los últimos tiempos, habían quedado tácitamente en manos de los tracistas y maestros mayores de Obras Reales[34]. Quizá esto nos ayude a explicar sus desavenencias con Carbonel, aunque la mera solicitud del empleo por parte de Velázquez también indica, desde luego, una ambición personal que ya fue subrayada por Ortega y Gasset[35]; asimismo evidencia su creciente interés por aproximarse al arte de la edificatoria y, más concretamente, por hacerlo mediante la



13. Diego Velázquez, "Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares", Madrid, Museo Nacional del Prado.

[34] En *Velázquez* (*op. cit*., 2000, pp. 155-173) Cordero y Hernández analizan el crucial papel de Velázquez en el viaje o Jornadas de la Familia Real a Fuenterrabía (abril-junio de 1660) para la firma del tratado de la Paz de los Pirineos, cuyo contenido principal era la Capitulación Matrimonial para desposar a la infanta española María Teresa, hija de Felipe IV, con el rey Luis XIV de Francia. Este acontecimiento quedó ratificado en una vistosa y solemne ceremonia celebrada en sendos pabellones fabricados a tal efecto en la Isla de los Faisanes, sobre el río Bidasoa. En un famoso tapiz de manufactura de los Gobelinos, compuesto por Charles La Brun y Van der Meulen, se inmortaliza el saludo entre ambos monarcas con sus respectivos séquitos; tras María Teresa aparece retratado también el caballero y aposentador mayor Diego Velázquez "responsable –según un cronista coetáneo- de toda la decoración de la parte española del pabellón", (Ibidem, p. 172). Sería el último retrato de Velázquez, que moriría pocos meses después a causa de una enfermedad sobrevenida por el agotamiento y las responsabilidades de este largo viaje.

[35] ORTEGA Y GASSET, J.: *Velázquez. Six Color Reproductions of Paintings from the Prado Museum*, Nueva York, 1946, pp. 10-11. También confirma esta idea en su "Introducción a Velázquez", *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, 1950. En opinión de J. Brown, resulta excesivo el peso que concedió Ortega a la ambición de Velázquez por pertenecer a la nobleza, aunque el hispanista tampoco niega este extremo, sino que confirma el interés desmedido del pintor por hacer carrera en la Corte, hasta el punto de barajar la hipótesis de que "Velázquez llegara a pensar que su talento pictórico era en realidad un inconveniente en lo que tocaba a sus aspiraciones sociales… Es posible que Velázquez sintiera que como pintor había coronado ya la última cumbre en su ascenso por el camino de la gloria y los honores. Había llegado en ese caso el momento de dedicarse a la carrera en la corte… ", *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 2006, p. 187.

facultad de idear y disponer espacios y ámbitos arquitectónicos imaginados. Esta actitud, manifestada por el pintor una década antes, puede tomarse como exponente de su sintonía artística e intelectual con una acreditada doctrina en auge en la Corte, que había tenido ocasión de conocer en sus años juveniles por medio del estudio y que pudo afianzar después gracias a sus contactos con Olivares, Rubens y Crescenzi y a la experiencia directa adquirida durante sus dos viajes a Italia [**Fig. 13**].

En el citado Memorial de 1677, Calderón de la Barca insistía en la hermandad de las Artes del dibujo con argumentos habituales en los tratadistas madrileños y otros sujetos implicados en el asunto, buena prueba de su vigencia en la teoría artística imperante aún en la Corte del rey de España. A propósito de la primacía de la Pintura, el escritor subrayaba el fundamento matemático que compartía ésta con la Arquitectura y la Escultura, base del carácter intelectual y la liberalidad de las tres, concluyendo que era tal la eficacia de las matemáticas (aritmética y geometría) y tal su superioridad "*que todas necesitan de ella y ella no necesita de ninguna… ; y con ser tal su dominio, es tal el vasallaje que rinde a la Pintura que no dará perfecto rasgo sin Aritmético precepto que la asista. La Geometría, que es lo mismo, y la Perspectiva, en quienes resultan de ambas los efectos, tiene a su cargo la proporción de los tamaños y medidas, creciendo o abreviando al compás de la estatura las facciones; y no sólo al compás de la estatura, pero al compás de la distancia en que ha de colocarse; pues tal vez desplace mirado de cerca, lo que mirado de lejos no desplace. Estos dos contrarios extremos pone en razón la Perspectiva, pues se ve que en un mismo cuadro proporciona cercanías y distancias, cuando en el primer término demuestra el real frontispicio de suntuoso alcázar, tan regularmente ejecutadas Arquitectura y Escultura que desprendidas del lienzo estatuas y columnas, dan a entender en sus resaltos que por detrás de ellas se pasa al término segundo, en cuyo espacio, ejecutando la Óptica sus grados, se van disminuyendo su fábrica y la vista hasta tocar en el tercero, que, apenas perceptible, le ofrece tan cabal como el primero, con tanta consonancia templados sus diseños que unísonos no dejan de carearse con la Música…*"[36].

Con su inigualable prosa, y bebiendo de sus predecesores Gaspar Gutiérrez de los Ríos, Juan de Butrón, Juan Rodríguez de León, Juan de Jáuregui, José de Valdivieso, Lope de Vega o Alonso Carrillo, Calderón exalta la primacía de la pintura sirviéndose del viejo argumento de que comprende en sí todas las Artes Liberales,

[36] CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *Memorial, op. cit.*, en CALVO SERRALLER: *op. cit.*, 1981, pp. 541-546. También se han ocupado de este Memorial, HELLWIG, K.: *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, pp. 150-153, y, en un contexto más amplio, MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J.: *La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, 131-155.

de entre las cuales, la aritmética le presta sus números, "*la Simetría sus medidas; la Arquitectura sus niveles; la Escultura sus bultos; la Perspectiva y Óptica sus aumentos y disminuciones*"[37]. Hemos de inferir, con los lectores coetáneos, que el perfecto pintor habría de conocer también perfectamente unas ciencias -derivadas de las matemáticas- útiles asimismo para la arquitectura o, para ser más exactos, para el diseño, traza o invención de la misma, correspondiendo a los técnicos y los oficiales de manos la parte relativa a los cálculos estructurales y al proceso constructivo.

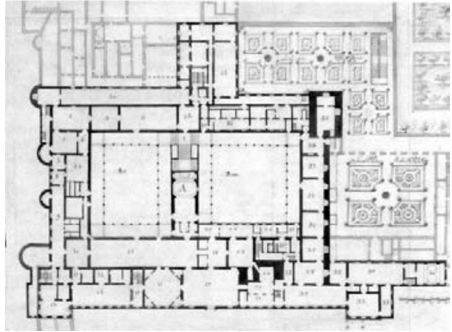
Extrapolando a la arquitectura los argumentos de Calderón a favor de la ingenuidad de la pintura, habríamos de distinguir también entre el artífice arquitecto y el oficial de arquitectura, "*porque el Arte (…) no es Oficio, y así el Derecho les nombra a sus profesores artífices y no oficiales; porque propia y verdaderamente oficial es el que hace obra, para cuya composición no se requiere Ciencia ni Arte, y artífice se dice aquel cuya obra no se puede hacer sin Ciencia y noticia alguna de las Artes liberales*"[38]. Veinticinco años antes del memorial de Calderón, el manifiesto interés de Velázquez por la invención arquitectónica estaba ya suficientemente acreditado en la Corte de Madrid, de manera que no debería extrañarnos el empeño del pintor en 1652 por lograr un título de aposentador que le avecinaba todavía más al gobierno de la arquitectura palaciega.

En enero de 1643, Velázquez había obtenido el codiciado título de Ayuda de Cámara de Felipe IV, un empleo de confianza del rey que le responsabilizaba del cuidado personal del vestuario del monarca y evidenciaba y estrechaba, al mismo tiempo, los lazos entre éste y su criado, distinguido con la llave del aposento real[39]. Cinco meses después, y sin abandonar ninguno de los cargos adquiridos, lograría un título directamente vinculado con el gobierno de Obras Reales, pues Felipe IV le encargó "*que, bajo la dirección del Marqués de Malpica* [a la sazón Superintendente

[37] CALDERÓN DE LA BARCA, Ibidem.

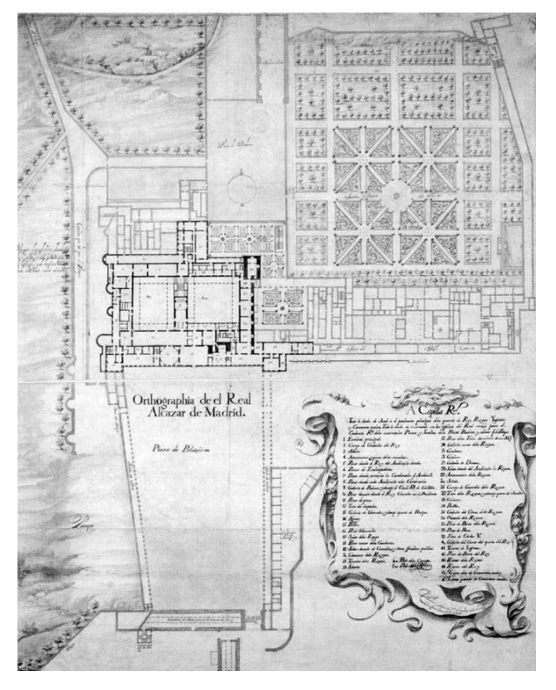
[38] Esta última declaración se refiere expresamente a "*una ejecutoria ganada en contradictorio juicio por parte de los Plateros, en favor de todas las Artes que constan de Dibujo, concedida por el Señor Carlos Quinto en el año de 1552, en que expresamente declara no ser comprehendidos con los demás oficios…*". El mencionado despacho fue recurrentemente invocado por los tratadistas españoles defensores de la ingenuidad de las artes, desde Gutiérrez de los Ríos hasta Palomino.

[39] Cuatro años antes, en 1639, Velázquez había logrado también el nombramiento de *escribano de repeso mayor de la corte*, un cargo de confianza del monarca cuyas obligaciones –según el Diccionario de Autoridades- se referían al que "*hace, por oficio público, escrituras y tiene ejercicio de pluma, con autoridad del Príncipe o Magistrado*", con obligación de guardar secreto (CORDERO Y HERNÁNDEZ, *op. cit.*, 2000, p. 77). Según estos autores, los dos cargos mencionados fueron decisivos en la carrera funcionarial de Velázquez, así como "*dos magníficas antesalas al que será su primer cargo directamente entroncado con la función logística, el de superintendente de Obras Reales, al que accede igualmente en 1643*" (p. 77).





14b. Detalle.



14a. Teodoro Ardemans, "Ortographia del Alcázar Real", 1705 (detalle). París, Biblioteca Nacional de Francia. Nº 16, Pieza Ochavada. Nº 17, Salón de Espejos. Nº 13, Galería del Rey. Nº 19, Salón Dorado o De Comedias.

de ellas y ministro de la Junta de Obras y Bosques], *asista a la Superintendencia de las obras particulares que yo señalare, dándole setenta ducados al mes de gajes en la forma que se dieron a*[l arquitecto] *Francisco de Praves, y en esta conformidad se le dará el despacho necesario para que se le paguen según y como se suelen los que son de este género. En Madrid a 9 de junio de 1643*"[40] [**Fig. 14**].

La Superintendencia ordinaria tenía plaza en la Junta de Obras y Bosques, estaba unida a la Mayordormía Mayor y era uno de los títulos de mayor confianza del rey. Sus competencias consistían en recibir directamente -o "a boca"- las órdenes del monarca tocantes a su oficio y transmitirlas a la Junta para que ella, a su vez, mandase a los maestros y oficiales subalternos lo que hubiesen de realizar. La preeminencia del cargo se constata en su tradicional vinculación con la mayordomía real, desempeñada por un miembro de la grandeza española y privilegiada por su familiaridad con el rey y su trato directo. Sin llegar a tanto, la distinción de Velázquez con una superin-

[40] El real decreto, que fue dado a conocer por CRUZADA VILLAAMIL, G. (*Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid, 1885) y ha sido recogido y analizado después por diversos historiadores, se transcribe en PITA ANDRADE, J. M. (dir.) y ATERIDO FERNÁNDEZ, A. (ed.), *Corpus velazqueño*, 2 tomos, Madrid, Ministerio de Cultura, 2000, t. I, p. 154.

tendencia extraordinaria –destinada a controlar ciertas obras del Alcázar Real de Madrid, encargadas por el rey privadamente- vuelve a poner de manifiesto la ambición del pintor, su cercanía a Felipe IV y su creciente –e indiscutible- autoridad en Obras Reales.



15. Juan Bautista Martínez del Mazo: Retrato de doña Mariana de Austria (Colección Granados). Al fondo, la Pieza Ochavada ideada por Diego Velázquez

Todavía en enero de 1647 Velázquez obtuvo –a petición de Felipe IV- el nombramiento de Veedor de la fábrica de la "Pieza Ochavada" del Alcázar, ratificado dos meses después y ampliado –a instancias del rey- con el oficio de Contador de dicha obra [**Fig. 15**]. Estos empleos volvían a relacionarle con la gestión y administración arquitectónica, sin otorgarle teóricamente ninguna competencia para el diseño o ejecución de un edificio o de una parte del mismo, pues tales tareas estaban asignadas a otros oficiales de plantilla. Sin embargo, sabemos que las trazas podían encargarse o consultarse a un sujeto distinto al Maestro Mayor de Obras Reales, incluso ajeno a la nómina palaciega. Por estas mismas fechas –en octubre de 1645- y a propuesta de Velázquez, se solicitaron trazas al jesuita Francisco Bautista y a Pedro de la Torre para resolver la obra del patio y corredor del "Cuarto del rey" en el citado alcázar, residencia oficial de la monarquía española desde 1561. Barbeito nos aclara el curso de los acontecimientos.

Una vez corregido el desplome de las arquerías del patio de la Reina, se prosiguieron las obras en el patio del Rey, comenzando por el Salón de Comedias, uno de cuyos muros medianeros estaba asimismo arruinado. Las condiciones de obra fueron firmadas por Gómez de Mora y el aparejador Pedro de la Peña en marzo de 1645, pero el retraso de los trabajos y la discrepancia de criterios motivaron la intervención directa del rey, que en agosto siguiente pidió informes por medio del superintendente Malpica. Éste respondió al monarca lo siguiente: "*Señor, en cumplimiento del decreto de V. Majestad de que se reconociese la obra del Salón y se oyese el*

parecer de Diego Velázquez, llamando oficiales para que la viesen, se ha hecho, habiendo Diego Velázquez escogido al Hermano Bautista y a Pedro de la Torre, cuyo parecer remite a Vuestra Majestad [a Zaragoza] *el conde de Castrillo, con cuya asistencia y advertencia de Diego Velázquez quedará V. Majestad más bien servido, siendo cierto no daré a ninguno ventaja en desear acertarlo ni procurarlo".*

Tras varias dudas, motivadas por el elevado coste de una solución competente, en octubre se optó por realizar pequeños reparos, informando Malpica a Felipe IV del final de la obra y de la consignación de "*las plantas del Hermano Bautista y de Pedro de la Torre que fueron los que lo vieron, por orden del Conde de Castrillo y las que Juan Gómez de Mora ha hecho con demostración de todo lo que ha sido necesario para la seguridad de la obra…* "[41]. Queda fuera de toda duda la participación de Gómez de Mora, así como también el secundario papel que le tocó desempeñar, en franco contraste con la confianza depositada por el rey en Velázquez, a quien se reconoce como director de la obra y responsable de la fallida participación en ella de Bautista y De la Torre, sin duda más afines a los criterios artísticos del pintor que el actual maestro mayor.

A la vista de los acontecimientos, el nombramiento de Velázquez como Veedor y Contador de la Pieza Ochavada podría interpretarse como un recurso de Felipe IV para otorgar carácter oficial a la participación de su pintor en una obra de remodelación tan emblemática como la que se pensaba acometer. Así lo sugirió J. Barbeito, considerando la posibilidad de que "*bajo este nombramiento se escondiera la realidad de una contribución más sustantiva*"[42]. Por Barbeito y por otros historiadores ocupados en analizar la envergadura y repercusión de la reforma de la Pieza Ochavada, sabemos que la decisión del monarca no fue acogida con agrado por la Junta de Obras y Bosques, celosa siempre de sus competencias y reticente a cualquier innovación extraordinaria. El nombramiento de Velázquez como veedor y contador lo era, aunque el artista ya había tenido ocasión de ensayar sus dotes para la gestión

[41] La noticia de la intervención de Bautista y De la Torre fue ofrecida por BARBEITO, J. M.: (*El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992), quien sugiere: "*podría ser un síntoma significativo del recelo hacia Juan Gómez de Mora. Evidentemente en Pedro de la Torre y en el hermano Bautista lo que podía buscarse era una arquitectura más al día…* ", p. 162. El mismo autor dio a conocer las noticias y documentos referidos al hilo del texto (BARBEITO, J. M.: "Velázquez y las obras reales", en *Actas del Congreso Nacional "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos"*, Madrid, UCM, Departamento de Historia del Arte II, 1994, t. I, pp. 228-229, y en CHECA CREMADES, F. (director), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 80-95). Recordamos a este respecto la relación de Pedro de la Torre con Velázquez, evidenciada en el proceso seguido para la concesión del hábito de Santiago, y la sintonía manifiesta entre ambos artistas.

[42] BARBEITO, J.: *El Alcázar*, *op. cit.,* p. 168.

en el Palacio del Buen Retiro (en cuya decoración participó activamente como profesional y como cortesano, asumiendo tareas económicas, organizativas y artísticas) y también como Superintendente extraordinario de Obras Reales, justificando así en cierta medida su designación para la veeduría y contaduría de la Sala Ochavada.

4. Diego de Silva Velázquez, arquitecto tracista o inventivo. Su papel en las Obras Reales.

Recapitulando, y siguiendo el camino trazado por los propios documentos, podemos apreciar la escalada de Velázquez en el gobierno y administración de las obras del Alcázar Real mediante la obtención consecutiva de empleos que, si bien no le otorgaban competencias directas en la ejecución arquitectónica (cosa que tampoco habría pretendido), le conferían una autoridad indiscutible sobre su gestión, administración y desarrollo, ampliada puntualmente y a discreción por voluntad expresa del monarca.

El punto de partida sería en enero de 1643, con el nombramiento de Ayuda de Cámara; en virtud de este cargo, Felipe IV decide en junio del mismo año acreditarle para asistir a la Superintendencia de ciertas obras particulares señaladas directamente por el rey, "*debajo de la mano del Marqués de Malpica*", emitiendo la oportuna real cédula y la consiguiente notificación a la Junta –con carácter retroactivo- en enero de 1644. Como es preceptivo, el título se dirige a "*mis oficiales de las obras del Alcázar de Madrid y casas Reales del Pardo y Campo*" y en él hace constar Felipe IV su intención de servirse de Velázquez en ciertas obras sin especificar. Por fin, y siempre enarbolando la condición primera de Ayuda de Cámara (no la de Pintor Real), en enero-marzo de 1647 el monarca decide nombrar a Velázquez Veedor y Contador de las obras de la Pieza Ochavada del Alcázar. Los documentos relativos a este título son más explícitos que los demás y nos informan sucintamente de los ambiciosos planes de reforma del Alcázar emprendidos por Felipe IV en estos años.

Como sabemos, en 1643 se acometió con urgencia la consolidación de los patios y corredores del palacio, que llevaría varios años, y dentro del edificio se fijó la atención en la alcoba del rey y, posteriormente, en el vaciado de la estructura restante del derribo de la Torre medieval del Sumiller –ordenado por Crescenzi en la década de 1630- que entorpecía la comunicación entre el representativo y principal Salón de los Espejos, modernizado asimismo por Velázquez, y las demás habitaciones del Cuarto Real. El objetivo último era construir la nueva Pieza Ochavada en



16. Diego Velázquez, "Las Meninas", 1656. Madrid, Museo Nacional del Prado. Al fondo, la escalera del Rubinejo.

el piso principal (ampliando la vieja sala de los Trucos) y una escalera en los entresuelos, apta para procurar a los reyes un embarque privado desde el zaguán: la famosa escalera del Rubinejo, que aparece parcialmente retratada en "Las Meninas"[43] [**Fig. 16**]. Consciente de las suspicacias que podía generar el nuevo nombramiento de Velázquez en la Junta de Obras y Bosques, Felipe IV aclaró en el título expedido como Veedor los objetivos del nombramiento y sus limitaciones. Aquellos se referían al completo derribo de la Torre del Sumiller "*para fabricar la pieza ochavada que se hace sobre la escalera*"; estos atendían, en cambio, a las competencias ordinarias del Veedor de Obras Reales, Bartolomé de Legassa, de quien se pretextan sus muchas obligaciones y la imposibilidad de atender a todas ellas para justificar el nombramiento de un veedor extraordinario que reconociese los materiales e hiciese lo demás relativo a su oficio en el caso de la citada fábrica.

Más que la desconfianza hacia Legassa, las palabras del monarca evidencian su plena confianza y sintonía con Velázquez y con sus gustos artísticos, que deberían sin duda reflejarse en la disposición y adorno de los nuevos espacios palaciegos. Dos meses después, Felipe IV ampliaba las competencias de Velázquez con el título de contador extraordinario y limitaba, en consecuencia, las atribuciones del contador Legassa, cuyos derechos sin embargo no pretendían perjudicar -según consta en la real cédula emitida a favor de Velázquez- sino reforzar el carácter excepcional otorgado a la nueva Sala que se quería edificar. Las atribuciones del veedor y contador extraordinario Diego Velázquez se detallan así: "*asistiréis a ella para que los Maestros, oficiales, peones y gente que trabajare lo haga con la puntualidad conveniente; teniendo*

[43] BARBEITO: *El Alcázar*, op. cit., pp. 160-173, describe y analiza con minuciosa el curso de las obras.

libros cuenta y razón de todo y del dinero que mandare librar para ella y cómo se gasta y distribuye, así en cuando a compra y paga de materiales como en las demás cosas que se ofrecieren, haciendo y firmando las libranzas y demás despachos necesarios". Además, se señala la exigencia de que el maestro mayor, pagador, aparejadores, sobrestante, tenedor de materiales y todos los demás oficiales de Obras Reales reconozcan a Velázquez como tal pagador y contador de la Pieza Ochavada, con todas las preeminencias relativas al cargo, y que todos los mencionados "*os respeten, obedezcan y cumplan todo lo que les ordenareis tocante a mi servicio que mirase a la dicha obra; y las libranzas que despachareis han de ir firmadas de vos y del dicho mi maestro mayor…* "[44].

Diego Velázquez y Juan Gómez de Mora estaban condenados a entenderse en el transcurso de estas obras y, aunque cada uno tenía sus competencias bien delimitadas, parecían inevitables –como ha sido señalado en numerosas ocasiones- los roces y desencuentros entre ellos, resultantes no sólo de las reticencias que pudiera despertar en el arquitecto la intromisión del pintor en el gobierno de una obra arquitectónica, sino también de la disparidad de criterios artísticos que había entre ambos.

Los documentos, siempre fragmentarios o mudos en lo referido a las trazas para la actual reforma y adorno del Alcázar, han permitido ofrecer interpretaciones contradictorias sobre la responsabilidad de Velázquez, siendo la de Virginia Tovar una de las más firmes en contra de que el pintor fuese también tracista de los nuevos espacios palatinos, aunque reconoce a Velázquez una condición de arquitecto diletante o aficionado que se acrecentaría mediante su conocimiento directo de la cultura italiana coetánea[45]. En la misma línea, y con aportación de nuevos documentos, Barbeito confirma la responsabilidad de Gómez de Mora en la formación de trazas y la ordenación arquitectónica de los interiores, afirmando que "*pocas obras del siglo XVII llegaron a ver juntos tantos nombres ilustres para nuestra arquitectura como los que aquí pudieron reunirse. Y entre todos ellos sobresale el papel de quien lógicamente llevaba la mayor responsabilidad, Gómez de Mora. Parece razonable determinar que es fundamentalmente a él a quien debe atribuirse el posible mérito arquitectónico de la obra*". Admitiendo que se trató de una obra coral, no nos queda tan claro, sin embargo, la presunta primacía de Gómez en su ideación y dirección, que nunca se

[44] La secuencia de todos estos acontecimientos y el tenor de los documentos emitidos al respecto, puede seguirse en el *Corpus*, op. cit., t. I.

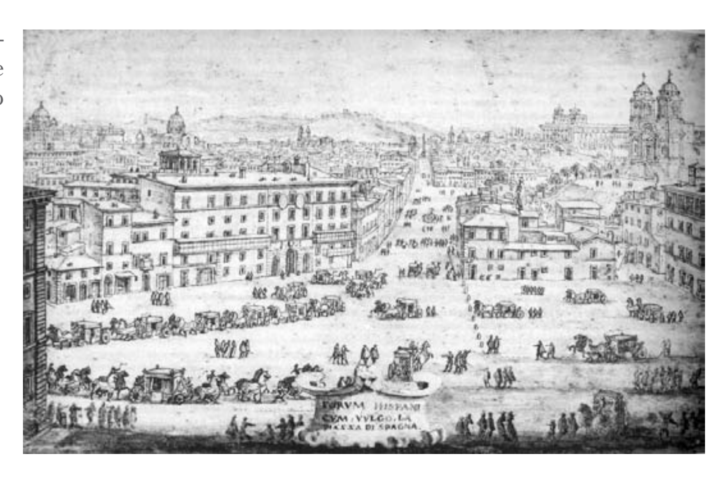
[45] TOVAR MARTIN, V. (dir.): *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986, pp. 33-36. Sobre el nuevo sistema decorativo utilizado por Felipe IV para modernizar el Alcázar, cfr. ORSO, S. N.: *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986.



17. Juan Carreño de Miranda, "Retrato de Carlos II en el Salón de los Espejos", 1675, Madrid, Museo Nacional del Prado. La mesa con el pie en forma de león se encuentra actualmente en el Salón del Trono del Palacio Real Nuevo de Madrid.

manifestaron de forma explícita, frente a los testimonios que avalan el protagonismo de Velázquez. A este respecto, Barbeito concluye que su aportación se dirimió "*tal vez en un terreno tan decisivo como el de definir cual debía ser el papel de la nueva pieza dentro de un aposento real que iba perdiendo su inicial condición de cuarto privado, para convertirse cada vez más en marco del ceremonial cortesano. El Salón de los Espejos había sido el primer capítulo de esta evolución… Velázquez había dirigido las últimas etapas de este proceso; ahora la pieza ochavada abría la posibilidad de ampliarlo y completarlo. De la colaboración entre las dos personalidades artísticas más brillantes de la corte, Velázquez y Gómez de Mora, no podía esperarse más que un resultado excepcional, como fue el conseguido*" [**Fig. 17**]. Asimismo, ratifica el protagonismo del pintor en la ordenación del conjunto y expresa, como colofón a su estudio, lo siguiente: "*Gracias a Velázquez se pudieron crear unos ambientes interiores únicos e irrepetibles, donde pintura, escultura y mobiliario, quedaban íntimamente ligados a la arquitectura, fundidos en una intención común cuyo solo objetivo estaba en la exaltación de los valores ligados a la monarquía. Si hoy, a la luz de la documentación conocida, no podría sostenerse la opinión de un Velázquez arquitecto, sería completamente equivocado, no valorar ni entender su contribución a la definición interior del espacio barroco. Una disciplina que difícilmente encontraría denominación específica entre aquéllas con las que convencionalmente hemos etiquetado las actividades artísticas*"[46].

[46] BARBEITO, J.: "Velázquez y las obras reales", en *Actas, op. cit.*, t. I, pp. 225-243. Las citas corresponden a las páginas 237 y 240, respectivamente. Los datos ofrecidos por Barbeito y otros más fueron utilizados por V. Tovar en un nuevo estudio sobre el tema, en el que concluye –entre otras cosas- que "*Velázquez no se acercó a la Arquitectura en su valor auténtico*", cfr. "El pintor Velázquez, ¿decorador y arquitecto?", en *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, Madrid, Comunidad de Madrid, nº 2, 1999, pp. 255-278. Las transformaciones realizadas por Velázquez en el Salón de Espejos, Bóvedas de Tiziano, Pieza Ochavada, Galería del Cierzo y otras estancias del Alcázar, mediante las esculturas adquiridas en su segundo viaje a Italia, son analizadas de nuevo por J. Barbeito



18. Palazzo Spagna en la Piazza di Spagna, residencia de Velázquez durante su segundo viaje a Italia (1649-1651).

La afirmación última de Barbeito nos vuelve a colocar en la casilla de salida, pues deja abiertos los seculares interrogantes acerca del hecho sustancial que trataba de dirimirse en éste y otros episodios similares y que se refiere a la consideración misma de la Arquitectura y a la posibilidad concreta de que un pintor con dominio del dibujo inventivo fuese capaz de imaginar en su mente y diseñar sobre el papel un espacio arquitectónico, con autonomía del proceso constructivo, aunque guiando y dirigiendo la disposición de los elementos.

Si Velázquez fue la persona encargada de idear y orquestar la magnífica reforma espacial y ornamental del Alcázar, en consonancia con el moderno gusto vigente en Roma y otros lugares destacados de Italia, ¿no hemos de considerarle arquitecto al modo de otros grandes artistas coetáneos? Su inequívoca responsabilidad en la selección y administración de materiales, estatuas, mobiliario y demás "adorno" de las principales piezas así parece confirmarlo, aunque para ello tuviera que contar con la asistencia técnica de arquitectos practicantes y aparejadores expertos. Su responsabilidad fue tal a este respecto que motivó su segundo y decisivo viaje a Italia (1649-1651), comisionado como embajador extraordinario al servicio de Felipe IV precisamente para procurar las obras de arte y los artífices necesarios para materializar tan trascendental reforma[47] [**Fig. 18**].

en el catálogo de la reciente exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, cfr. "Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar", en LUZÓN NOGUÉ, J. M. (comisario): *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y otros, 2007.

[47] Sobre este particular, véase HARRIS, H.: "Velázquez en Roma", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1958, jul.-sept-, pp. 185-191, con especial incidencia sobre la vinculación del artista con las Academias romanas, y SALORT PONS, S.: *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Durante su estancia en Italia, Velázquez aprovechó el tiempo para satisfacer las demandas del monarca, pero también para integrarse en el culto y sofisticado ambiente artístico romano, estrechando lazos con el Papa y con la aristocracia local y procurándose el ingreso en las dos academias artísticas más importantes de Roma (la Congregación de los Virtuosos del Panteón y la Academia de San Lucas), lo que le granjeó el aplauso de todos. Aquí tuvo ocasión de tratar personalmente y confrontar sus ideas con los principales artistas y mecenas de entonces, incluidos Nicolas Poussin (1594-1665), Pietro da Cortona (1596-1669), Alessandro Algardi (1595-1654), Gianlorenzo Bernini (1598-1680), Inocencio X (pontificado 1644-1655) o el cardenal Francesco Barberini (1597-1679), sobrino de Urbano VIII, que le alojó en el Palacio Vaticano. Sabemos también que desempeñó un papel crucial en el traslado a Madrid, en 1658, de los fresquistas perspectivos Dionisio Mantuano, Agostino Mitelli y Michel Angelo Colonna, cuya pintura mural de arquitecturas fingidas o cuadraturas adornó varias salas del Alcázar e hizo furor dentro y fuera de la Corte, modernizando los principales techos y fachadas de los palacios e iglesias coetáneos y creando una escuela que daría sus mejores frutos en la fabulosa decoración de la Capilla del Milagro (Monasterio de las Descalzas Reales) [**Fig. 19**] o en la no menos fabulosa pintura mural de la iglesia de San Antonio de los Alemanes, así como en otros muchos ejemplos que enriquecían los edificios madrileños y que desgraciadamente sucumbieron bajo el peso de la moda, la desidia, la incomprensión y otros muchos desvaríos históricos, privándonos hoy de conocer el raro esplendor que otorgó a los edificios este género pictórico tan íntimamente ligado a la construcción figurativa del espacio arquitectónico.

Al regresar a Madrid (mayo/junio de 1651), Velázquez solicitó el título de Aposentador, manifestando en su memorial "*que ha muchos años que se ocupa en el adorno y compostura del aposento de V. Majestad con el cuidado y acierto que a V. Mag. le consta y suplica… le haga merced de este oficio, pues es tan ajustado a su genio y ocupación*"[48]. Ni en esta ni en ninguna otra ocasión Velázquez menciona las palabras "arquitectura" o "trazas". Sin embargo, es inequívoca la referencia a su responsabilidad en la transformación y modernización del espacio arquitectónico más representativo del Alcázar. Para ello se sirvió del artificio y la ostentación procurada por un nuevo y espléndido adorno y por los sutiles efectos luminosos que cualificaron

Pese al innegable interés de este estudio, apenas aborda la importancia que ejercieron estos viajes en el interés de Velázquez por la arquitectura, ni consiguientemente su controvertida dimensión de arquitecto inventivo, aunque dedica el capítulo III a "El viaje de los boloñeses Dionisio Mantuano y Agostino Mitelli-Angelo Michele Colonna, con su equipo de pintores al fresco".

[48] *Corpus, op. cit.,* t. I, p. 263.



19. Francisco Rizzi y Dionisio Mantuano, "Capilla del Milagro", 1678. Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).

los distintos ámbitos del espacio interior, elevando su calidad y otorgándole un significado áulico y una dignidad inéditos.

Parece, a tenor de los documentos aportados por Barbeito, que Gómez de Mora pudo hacer la traza o proyecto arquitectónico de la Pieza Ochavada, que implicaba importantes cálculos estructurales debido a la necesidad de adelgazar los muros del cuerpo medieval de la torre donde se alojaba. Otra cosa sería, en cambio, la responsabilidad última de la ideación arquitectónica, tanto en lo referido a su forma como en lo referido a su configuración espacial y ambiental. La arquitectura cortesana coetánea cifraba su esplendor en la estructura del espacio y en el ordenado y programado efecto de asombro y magnificencia que producía el sistema de molduras, órdenes, pinturas, esculturas, espejos, objetos suntuarios y otros elementos aplicados al muro para aligerar sus superficies y definir ámbitos, aprovechando el efecto de la luz y de la sombra en beneficio de una renovada y escenográfica percepción del espacio arquitectónico. El resultado logrado se enriquecía, además, con las pinturas de arquitecturas fingidas que adornaban los techos y agrandaban virtualmente el recinto, contribuyendo asimismo a lograr una artificiosidad y una ostentación que formaban parte esencial del concepto de adorno vigente entonces.

Sin duda, hemos de otorgar validez a los documentos donde se constata la redacción de las condiciones y memorias de obra por parte de Juan Gómez de Mora o del aparejador Peña, ambos técnicos en la materia, o la participación fehaciente de Alonso Carbonel y otros oficiales en los derribos, así como a los papeles que nos hablan de la continua dedicación del maestro mayor a esta obra y de su función como tracista; por ejemplo, en una carta fechada en julio de 1646, Malpica informa a Felipe IV de que se atenderá su regio deseo de facilitar al aparejador un avance "*de las trazas que ha de ejecutar (no haciéndolo el maestro mayor) pero en esta [obra] no tiene que hacer por asistir Juan Gómez de Mora a todas horas y ser conveniencia lo*

continúe, porque de otra manera no se acabará esta obra por los debates que cada día se han de ofrecer que parece se va aumentando la desavenencia de todos"[49].

Las palabras de Malpica no desvanecen las dudas sobre la autoría intelectual del proyecto; más bien las incrementan, ya que vuelven a evidenciar que en el caso referido se iban disponiendo trazas de ejecución a medida que iba siendo necesario advertir a los maestros y aparejadores de la obra. Tanto es así, que el Superintendente apunta la posibilidad de que elaborase Peña los dibujos, pero lo desestima al instante argumentando la plena dedicación y asistencia del maestro mayor en esta fase constructiva. Es evidente que Gómez haría más de una traza para esta obra, de acuerdo con las competencias de su empleo, aunque nada parece indicar que fuese responsable de la "traza maestra", es decir, de la idea general que alentó la reforma en su conjunto y en sus detalles (composición y adorno). Pese a que el crédito de Gómez se habría resentido en los últimos años por la imputación de varios delitos graves, en la actualidad seguía siendo Maestro Mayor de Obras Reales y, a lo largo de su dilatada experiencia, había dado muestras de sus conocimientos técnicos y de su solvencia en materia constructiva, así que no es extraño que se le solicitaran trazas y condiciones particulares para la ejecución de esta delicada pieza. La ideación, sin embargo, no debió confiársela Felipe IV, pues la concepción de la arquitectura del maestro mayor podía considerarse desfasada y difería mucho de las modernas y actuales ideas de Velázquez, distinguido por el monarca con un favor tan extraordinario y reiterado que no deja lugar a dudas sobre su preeminencia.

Así como concedemos validez a los documentos oficiales, por ambiguos y fragmentarios que estos sean, hemos de concedérsela también a los otros testimonios –asimismo documentales- que manifiestan el protagonismo de Velázquez y reivindican su autoría intelectual. Sus modernas ideas habían impregnado ya la corte de Madrid y hasta su suegro, Francisco Pacheco, había reconocido públicamente el renovado protagonismo de los pintores arquitectos, en sintonía con la doctrina y la práctica artística que arraigaron aquí desde la década de 1610. Recordamos a este propósito el comentario que incluyó al final del capítulo VIII, libro segundo, de *El Arte de la Pintura* (cerrado antes de diciembre de 1641 en que obtuvo la licencia de impresión): La arquitectura –afirma Pacheco- es "*tan forzosa a nuestra arte [que] viene bien rematar con ella las partes del Dibujo. Muchos valientes pintores la han estudiado de propósito, y si dijese que han sido los mejores arquitectos, no me parece erraría. Y así digo, que como fuese sin menoscabo de las demás partes de la pintura…*

[49] Madrid, Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, legº. 712 bis, Caja 9395. Publicado por. BARBEITO, J.: "Velázquez", *op. cit.*, p. 232.

sería útil el estudiarla de propósito para los edificios, templos y casas que se ofrecen en ejecución. Teniendo buena noticia de los cinco órdenes, de las medidas, diferencias de miembros y ornatos que a cada una de ellas pertenece. Porque el que es aventajado dibujador (cosa cierta) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian Arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros las medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjas y ornatos caprichosos, bizarría de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines, y otras mil galas de que usan los pintores y escultores…"[50] [**Fig. 20**].



20. Agostino Mitelli y Michelangelo Colonna, "Decoración de techo para el Salón de la Ermita de San Pablo", en el Buen Retiro. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

No pudiendo establecer la secuencia cronológica de la redacción del texto completo, tampoco podemos datar con exactitud estas palabras, que tanto difieren de la prevención mostrada por Pacheco ante la posibilidad de que su yerno disipase su talento (y su exitosa carrera cortesana) con otra ocupación distinta a la pintura. Su muerte, acaecida en 1644, le impidió saborear los logros de Velázquez en materia arquitectónica y, aunque pudo asistir a sus nombramientos como Ayuda de Cámara (con llave del aposento real) y Superintendente extraordinario de Obras Reales, no llegaría a compartir con él el gozo de su segundo viaje a Italia ni su triunfal actuación en la Pieza Ochavada, recompensada con el título de Aposentador Mayor de Palacio.

Sin embargo, Pacheco vivió lo suficiente –y lo suficientemente cerca de Velázquez y su círculo- para comprender y aceptar el proceso de modernización artística fraguado veinte años antes en la Corte y cristalizado ahora, pudiendo vislumbrar los beneficios que reportaría a su ambicioso yerno. Su declaración a favor de los pintores arquitectos y su recíproco desdén hacia los practicantes o expertos no sólo

[50] Cfr. BASSEGODA, B.: *op. cit.*, 1990, p. 394 .

confirman la actualidad de sus ideas, sino quizá también la postrera aceptación de la universalidad artística de Velázquez y su progresivo interés por la arquitectura, en sintonía con otros biógrafos coetáneos menos comedidos.

El pintor y tratadista Antonio Palomino dedicó varias páginas a referir los títulos y honores que logró el sevillano, parejos a otras tantas servidumbres administrativas, lamentándose del tiempo que invirtió en detrimento de la Pintura[51]. Con ello casi creó "escuela" y fueron muchos los que adoptaron este argumento para justificar el pausado ritmo productivo de Velázquez[52], desviando la atención del hecho sustancial. Éste se refiere a la dimensión política de los empleos cortesanos y al singular papel que le otorgaron como "*diseñador y decorador de la corte de Felipe IV. En cierto modo, su papel fue análogo al que desempeñaron Iñigo Jones en la corte de Carlos I, Bernini en la de Urbano VIII o Le Brun en la de Luis XIV. En todos esos casos, un gran mecenas requirió los servicios de un gran artista para que le diseñara un escenario adecuado para la exhibición de su riqueza, de su poder y de su gusto artístico*"[53]. En el caso de la Corte española de Felipe IV, estos nuevos escenarios de la magnificencia fueron esencialmente espacios o arquitectura de interior.

Desde la época de Felipe II, y a impulso del propio monarca, la dinastía española de los Austrias erigió los emblemas arquitectónicos que habrían de difundir su imagen triunfal y hegemónica por el orbe. El Real Sitio y Monasterio de El Escorial encabeza el elenco de edificios palatinos destinados –mediante su imagen externa- a proyectar el boato de esta casa dinástica y sus actuales representantes, seguido del Alcázar Real de Madrid, El Pardo y otros Sitios, como Valsaín o Aranjuez. El aspecto exterior de todos ellos se fijaría en las retinas de los cortesanos y las delegaciones diplomáticas, gracias a la impronta figurativa de sus cubiertas chapiteladas y sus buhardas "a la española" y al uso de otros elementos arquitectónicos, como el ladrillo visto o las portadas pétreas en forma de retablo, que se convertirían en señas de identidad arquitectónica y terminarían representando el esplendor austriaco. Los chapiteles de la Plaza Grande y de las Ermitas del Buen Retiro contribuyeron poderosamente

[51] AYALA, N.: *Palomino. Vidas*, op. cit., p. 180.
[52] JUSTI, K.: *op. cit.*, ed. de 1999, pp. 541-555; AZCÁRATE, J. M.: "Noticias sobre Velázquez en la corte", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 33, 1960, pp. 357-385; BONET CORREA, A.: "Velázquez, arquitecto", *op. cit.*, 1960, pp. 215-249; IÑIGUEZ ALMECH, F.: "La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales", en *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte (1660-1960)*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, t. I, pp. 649-682, Id., "Velázquez arquitecto", en *Villa de Madrid*, Madrid, 3, 1960, pp. 20-26.
[53] BROWN, J.: *Velázquez, op. cit.*, p. 192. En relación con Bernini y con sus relaciones artísticas con la Corte de Felipe IV, recompensadas con varios honores por parte del monarca, véase NIÑO, F.: "Bernini en Madrid", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, mayo-junio 1945, pp. 150-161.

a fijar la imagen pública del nuevo Real Sitio, único conjunto arquitectónico emprendido *ex novo* durante el reinado de Felipe IV. Entonces cristalizaría también la arquitectura palaciega de interiores, destinada –como aquella otra heredada- a fijar la fastuosidad de la casa real española y proporcionar al rey nuevos símbolos de su grandeza y un nuevo marco para manifestar su pompa y aparato; para ello se modernizaron los espacios mediante la incorporación de un nuevo sistema ornamental, en sintonía con los actuales principios artísticos llegados de Italia.

La depreciación actual de los términos “diseñador” y “decorador” apenas nos permite recordar que ambas actividades eran -y siguen siendo- propias de arquitectos e implicaban mucho más que la mera disposición ordenada de muebles, telas, cuadros y objetos decorativos, pues constituían parte esencial de un sistema arquitectónico destinado a cualificar el espacio construido y a transformarlo de acuerdo a unos rigurosos principios simbólicos y representativos. El uso de los vocablos “adorno” y “compostura” –más afines y ajustados cronológicamente- nos ayuda a entender mejor la dimensión de Velázquez como arquitecto inventivo, ensalzada ya por sus coetáneos.

El primero en hacerlo por extenso fue el cronista cortesano Lázaro Díaz del Valle (1606-1669), a quien siguieron después otros muchos, cuya secuencia cronológica fue relatada y analizada por Bonet Correa[54] y es hoy de sobra conocida. Queremos volver, sin embargo, a revisar estos testimonios, empezando por el crucial de Díaz del Valle, amigo personal de Velázquez[55].

---

[54] BONET CORREA, A.: “Velázquez”, *op. cit.*, pp. 218-222.

[55] DÍAZ DEL VALLE, L.: *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices que por famosos y aventajados en el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo han sido por los mayores príncipes del Orbe honrados con órdenes militares de caballería y por premio de su virtud y fatiga colocados en puestos honoríficos y preeminentes según lo escriben muchos y graves autores que ganando opinión de bien entendidos han escrito en honra de esta ilustrísima facultad y de sus insignes Profesores. Dirigido al muy virtuoso, honrado y prudente Caballero Don Diego Silva y Velázquez, de la Cámara de Su Majestad y Aposentador Mayor de su Imperial Palacio, Mayor Profesor desta honrada primorosa facultad* (añadido entre líneas) *y Caballero del orden de Santiago. Por D. Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta, criado de Su Majestad y natural de la ciudad de León.* Año 1659. Escrito entre 1656 y 1659, se conserva en el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid (Reserva 10) y fue publicado por SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, 5 volúmenes, Madrid, 1923-41, t. II, 1933, pp. 329-393. En realidad, el *Epílogo* es la primera parte de una obra más ambiciosa sobre el *Origen e Ilustración del nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, que no llegó a concluirse. La primera parte, fechada en 1659 y dedicada a Diego Velázquez, compendia brevemente las honras de 57 artistas, de los cuales once son españoles. La segunda, mucho más extensa, no llegó a concluirse y puede fecharse entre 1656 y 1658; se dedicaba a argumentar la liberalidad, ingenuidad y nobleza de la pintura, incluyendo a continuación el *epílogo y nomenclatura* que ahora nos interesa y en el que aparecen las vidas de los artistas tratadas con extensión. El título completo de esta segunda parte es *Origen e Ilustración del nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibujo con un epílogo y*

5. Los testimonios coetáneos y la fama de Velázquez arquitecto.

Díaz del Valle calificó la pintura de "arquitectónica facultad"[56] y redactó su famoso escrito entre 1656 y 1659, poco antes del fallecimiento de Velázquez, que murió un caluroso 6 de agosto de 1660 y cuya laudatoria biografía compendió de la siguiente forma: "*A Diego de Silva Velázquez, varón general y singular de nuestros tiempos presentes en los honrosísimos Artes de la Pintura y Arquitectura y tan eminente en ellos que compite con los mayores de la Antigüedad por sus muchas y aventajadas partes y gran modestia, le ha honrado y favorecido nuestro católico Monarca D. Filipo 4º haciéndole ayuda de su cámara y Aposentador Mayor de Palacio, que son principios para que tenga los premios que merece; porque este insigne varón es dotado de tan excelente gusto y acertada elección en todo lo tocante a sus profesiones y otras que por muchas razones le señaló Su Majestad entre todos los profesores de este Arte y encomendó la disposición y adorno de su Imperial Palacio para lo cual por orden de su Majestad fue dos veces a Roma y a otras partes diferentes de donde ha traído Pinturas, estatuas y modelos fabricados por los más afamados artífices del mundo… Y al presente está el Palacio con su cuidadoso desvelo, solicitud y excelente disposición y trabajo, tan ilustrado y engrandecido que aumenta el / número de las maravillas y nadie duda que no hay Príncipe en todo el orbe que tenga su Alcázar adornado con tan preciosas y admirables pinturas y estatuas de bronce y de mármol, ni tan curiosas y lujosas alhajas [*Tachado al margen*: "Como son bufetes de pórfido sobre leones de bronce dorado al fuego, espejos ricos guarnecidos con águilas imperiales de bronce asimismo dorado"] que pueda competir con las de éste…*"[57].

En sus notas introductorias, Sánchez Cantón confirma que la obra no estaba todavía lista para la imprenta, lo que justificaría su desorden, y ratifica la pródiga utili-

nomenclatura de sus más ilustres e más insignes y más afamados profesores y muchas honras y mercedes que los han hecho los Mayores Príncipes del Orbe = y juntamente se da Razón de los Príncipes que han ejercido el pintar. Dirigida al Rey nuestro señor Don Felipe 4º que Dios guarde muchos años, Por Mano del Muy Noble y muy honrado Caballero (tachado debajo, Señor) *Diego Silva Velázquez* (tachado Ayuda), *de la Cámara de la católica y Real Majestad del Rey de las Españas D. Felipe 4º el Grande N. Sr. y Aposentador Mayor de su Imperial Palacio, Mayor Profesor de este Arte en nuestros tiempos y superintendente de las obras extraordinarias de su Majestad.* (tachado Recopilado). *Por D. Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta, natural de la ciudad de León de España…* 1656. Sobre la estructura del tratado, véase HELLWIG, K.: *La literatura artística*, op. cit., 1999, pp. 108-112. Más recientemente, GARCÍA LÓPEZ, D.: ha editado y comentado este manuscrito: *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.

[56] Así lo hizo al mencionar al caballero Francisco Velázquez Minaya (SÁNCHEZ CANTÓN, t. II, p. 340) y al afirmar lo siguiente: "*Es tan noble el Arte de la Pintura y Dibujo que conociendo los griegos sus aventajadas partes le dieron el primer grado de las Artes Liberales: porque no sólo es liberal sino architectónico por cuando se extiende a significar perfectísimamente y a dar razón de las obras que hacen todos los otros Artes liberales y mecánicos… por lo cual y ser sus obras milagrosas son llamados sus profesores Divinos*" (p. 337).

[57] SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, t. II, pp. 348-349.

zación que hizo Díaz del Valle de las biografías de Vasari y otros autores italianos, flamencos y alemanes, así como de los españoles Carducho y Pacheco en busca de noticias para componer su propio texto. A este respecto, le parece "*imperdonable que siendo amigo e idólatra de Velázquez, tanto que, según se verá, en alabanza suya y para justificación de que se le honrase escribía, no apunta noticia ni rasgo de su carácter que no hubiese leído en el libro del suegro*"[58]. Karin Hellwig argumentó que Valle redactó su escrito a instancias de Velázquez, evidenciando que su finalidad última sería facilitar el proceso de ennoblecimiento de este pintor y cortesano tan distinguido por Felipe IV[59].

Sirviéndose de un método avalado por la doctrina artística italiana y por la tratadística española coetánea, Valle no sólo legitimaba la ingenuidad de la pintura y la liberalidad de los pintores, en la línea de sus antecesores Gutiérrez de los Ríos, Butrón, Carducho o Pacheco, sino que favorecía la consolidación aquí del género de las *Vidas*, consagrado por Vasari y difundido en España gracias, entre otros, al suegro de Velázquez. Como resultado de ello, éste se hermanaría con artistas de la talla de Tiziano o Rubens, ambos cruciales en el desarrollo pictórico de la Corte española, pero además se reivindicaría su faceta de artista universal y su memoria quedaría consagrada en el Olimpo artístico al lado de divinidades como Miguel Ángel. De ahí la trascendencia de las noticias incorporadas por Valle sobre la cualidad de Velázquez como arquitecto inventivo, que no aparecían en el tratado de Pacheco.

La posibilidad de que Velázquez estuviera detrás del libro de Valle, profusamente analizada por Hellwig, parece confirmarse en el largo y explícito título del *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices que por famosos y aventajados en el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibujo han sido por los mayores príncipes del Orbe honrados con órdenes militares de Caballería y por premio de su virtud y fatiga colocados en puestos honoríficos y preeminentes según lo escriben muchos y graves autores que ganando opinión de bien entendidos han escrito en honra de esta ilustrísima facultad y*

---

[58] Ibidem, t. II, pp. 327-328.

[59] HELLWIG, K.: "Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle", en *Archivo Español de Arte*, nº 265, 1994, pp. 27-41, *La literatura*, op. cit., p. 108, y "De pintor a noble caballero…", *op. cit.*, 2007-2008. Hellwig defiende que el tratado fue comisionado por Velázquez a Valle dentro de la campaña emprendida por el artista años antes para lograr la concesión del hábito de Santiago y su consiguiente ennoblecimiento, según una práctica habitual entre los artistas más ilustres de otras cortes europeas. Las conclusiones de Hellwig a este respecto, que consideramos impecables, han sido en cambio rebatidas por RIELLO VELASCO, J. M. que insiste asimismo en la faceta pictórica de Velázquez y en la finalidad teórica del tratado de Valle a favor de la liberalidad de la pintura: "Tres manuscritos de Lázaro Díaz del Valle y una nueva interpretación de sus escritos sobre pintura", en *Goya*, nº 298, enero-febrero 2004, pp. 37-44, y "Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo). Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura", en *Anales de Historia del Arte*, Madrid, UCM, 2005, 15, pp. 179-195.

de sus insignes profesores. Dirigido al muy virtuoso, honrado y Prudente Caballero Don Diego Silva y Velázquez de la Cámara de su Majestad y aposentador Mayor de su imperial Palacio, Profesor de esta honrada y primorosa facultad [añadido entre líneas] y caballero del orden de Santiago. Por D. Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta Criado de Su Majestad y natural de la ciudad de León. Año 1659. En el título de la segunda parte se añade, entre los cargos atesorados por Velázquez, el de Superintendente de Obras Reales extraordinarias.

Su implicación en la empresa literaria de Díaz del Valle se evidencia, además, en una nota dirigida a él por el autor y ubicada a continuación de una breve referencia a Alonso Cano fechada en 1659, donde se menciona expresamente la doble condición de pintor y arquitecto del sevillano: "*Y al insigne Artífice Pintor y Architecto que en estos tiempos goza dignísimamente el primer lugar entre los profesores de esta nobilísima Arte que es Vd. Por sus muchas y admirables partes ha honrado su Majestad haciéndole merced además de las referidas con el Hábito del orden de la caballería militar de Santiago de la espada, principio para alcanzar mayores puestos en premio de lo mucho que su virtud y desvelos merecen. N. Sr. g. a Vd. B. a. v. s. m. su servidor D. Lázaro…*".

También parece confirmarse lo mismo en un párrafo posterior, que sigue a la sucinta biografía de Juan de Jáuregui, en el que Valle se disculpa de su tardanza en servirle [a Velázquez] y le informa, al mismo tiempo, de la enjundia de su tratado, expresando su actual deseo de dedicarlo a Felipe IV: "*De las vidas de estos ilustres varones y de otros muchos cuyo número pasa de mil y trescientos, de sus naturalezas y manera de pintar, los premios que alcanzaron por sus famosas obras y estudiosos trabajos y juntamente haciendo relación de todos los Príncipes eclesiásticos y seculares Reyes, emperadores y otros virtuosos Caballeros que por su gusto se han deleitado en Pintar honrando este Arte, de su origen y de su mucha y antigua nobleza y preeminencias, hago copiosa relación en el volumen que Vd. ha visto que tengo escrito intitulado Ilustración de esta nobilísima y Real Arte el cual con la ayuda de Dios espero sacar a luz y consagrarle (a su Majestad que Dios guarde muchos años), por mano de Vd. a quien suplico me perdona por la tardanza que la asistencia al servicio de su majestad además de mis pocas comodidades no me dan lugar para cumplir el deseo que tengo de servir a Vd. cuya mano beso*"[60].

No es cierto que Valle se limitase a copiar a Pacheco en lo referente a Velázquez, como afirmó Sánchez Cantón, pues el fallido escrito del leonés muestra una

[60] SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, t. II, pp. 333-334. Ambas notas se incluyen en la primera parte del tratado. Véase también a este propósito HELLWIG, K.: *op. cit.*, 1999, pp. 37-41, dedicadas a "Velázquez como comitente del *Origen e Ilustración*".

intencionalidad bien distinta a la del pintor tratadista y, sobre todo, pone el énfasis en publicar la primacía artística de Velázquez en la Corte de Felipe IV y su faceta de arquitecto inventivo[61]. Su fama como Pintor Real había sido ya aclamada por su suegro Pacheco y reconocida dentro y fuera de Madrid, pero sería su ascenso a la noble y suprema Arte de la Arquitectura la virtud que le reportaría la universalidad gozada por los más insignes y honrados artistas antiguos y modernos. Al igual que ellos, Velázquez era diestro en el dibujo inventivo y poseía el conocimiento abstracto de la geometría (ambos –a su vez- fundamentos intelectuales de las Artes Liberales), encarnando la perfección artística. En su biografía de Velázquez, Díaz del Valle comenzó proclamando la singularidad y eminencia de aquel en la Pintura y Arquitectura, subrayando a continuación la trascendencia de sus empleos cortesanos de Ayuda de Cámara y Aposentador Mayor, como sólidos principios para la obtención de nuevas honras. Sin embargo, la narración que sigue es la más interesante al propósito de loar la universalidad de Velázquez, su "*excelente gusto y acertada elección en todo lo tocante a sus profesiones*". Por primera vez, un criterio tan moderno y sutil como el gusto se convertía aquí en argumento principal de la valía de un artista, concretándose en su designación –"*entre todos los profesores de esta Arte*"- para regir la disposición y adorno de las salas de representación del Alcázar Real[62].

Directamente y sin equívocos, Valle relaciona con este cometido la embajada extraordinaria de Velázquez a Italia, cuyos resultados ensalza afirmando que "*al presente está el Palacio con su cuidadoso desvelo, solicitud y excelente disposición y trabajo, tan ilustrado y engrandecido que aumenta el / número de las maravillas y nadie duda que no hay Príncipe en todo el orbe que tenga su Alcázar adornado con tan preciosas y admirables pinturas y estatuas de bronce y de mármol, ni tan curiosas y lujosas alhajas*". Las elogiosas palabras no aluden a la faceta de pintor del biografiado, sino al "adorno y composición" del Alcázar argumentado por el propio Velázquez para lograr el título de Aposentador. El reconocimiento oficial a su valía no tardaría en llegar, pues "*un día de la semana antes del domingo de ramos de 1658 años se publicó que su Majestad le hizo merced de un hábito, el que eligiese de las tres órdenes militares, Santiago, Calatrava o Alcántara, evidente señal de lo bien que le ha servido y sus muchos méritos*"[63].

---

[61] Velázquez poseía un nutrido grupo de libros sobre geometría, perspectiva, aritmética y arquitectura en su biblioteca, publicada por F. J. Sánchez Cantón, "Cómo vivía Velázquez", en *Archivo Español de Arte*, 1942, pp. 69-91.

[62] Jusepe Martínez también alabó repetidamente en sus *Discursos* el buen gusto de Velázquez, "*con un anticipo casi dieciochesco*", al decir de J. Gállego en "Velázquez y Aragón", *Velázquez y su tiempo, (V Jornadas de Arte)*, Madrid, Alpuerto. 1991, p. 76.

[63] SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, t. II, p. 321, y *Corpus*, *op. cit.*, t. I, pp. 455-456.

Entre los testigos citados a declarar en el proceso compareció –el 20 de diciembre de 1658- su amigo Alonso Cano, quien dijo en respuesta a la sexta demanda que Velázquez sólo ejercitaba la pintura "*por gusto suyo y obediencia de Su Majestad para adorno de su Real palacio, donde tiene oficios honrosos como son el de aposentador mayor y ayuda de cámara*". El mismo día, su colega Juan Carreño de Miranda insistió en que Velázquez nunca había ejercido oficio indecente ni comerciado con pintura, ni había tenido tienda abierta, "*porque aunque es verdad que comúnmente le llaman el pintor del rey nuestro señor, el testigo sólo sabe que ha cuidado y cuidado (sic) del aliño de palacio*". Lo mismo suscriben con desigual extensión Francisco Zurbarán, Angelo Nardi, Sebastián Herrera Barnuevo, Pedro de la Torre y otros muchos, destacando a este respecto el testimonio del Grefier del Rey don Gaspar de Fuensalida, asiduo de Velázquez durante más de treinta años y contrincante suyo en el concurso de Aposentador. Fuensalida fundamenta la solicitud de hábito de su amigo en los gloriosos ejemplos del pintor Tiziano (honrado –según él- con este premio por Felipe II[64]) y del "*gran tracista*" Giovanni Battista Crescenzi, afirmando que el pretendiente (es decir, Velázquez) "*se aplicó también a las trazas y fábricas de Su Majestad, que le hizo Veedor de las obras de dentro del palacio y San Lorenzo el Real, y es este quien acabó y perfeccionó el panteón*"[65]. Sin entrar en polémicas sobre la veracidad de esta última afirmación, ratificada por el padre Francisco de los Santos y contestada por varios historiadores actuales[66], lo cierto es que en la época se admitía sin controversias la facultad de Velázquez como arquitecto tracista y perspectivo. Así lo proclamaron Vicente Carducho (que calificó a Velázquez de "*advertido y majestuoso arquitecto*")[67], Jusepe Martínez ("*vino* [de su primer viaje a Italia] *muy mejorado en el arte de la perspectiva y la arquitectura*)[68], Teodoro Ardemans ("*Diego Velázquez, grandísimo Pintor, y Arquitecto, el cual ejecutó la pieza ochavada de Palacio, Pintor de Cámara de su Majestad*")[69], y, desde luego, el prolijo Palomino, que en 1724 puntualizó lo siguiente: "*de bronce se vaciaron algunas estatuas, para la pieza ochavada, que fue traza, y disposición de Velázquez; como también el ornato del salón grande, y la escalera del Rubinejo, por donde sus Majestades bajan a tomar los coches, que fue elección como de su ingenio; porque antes bajaban… a tomarlos por los corredores, y escalera principal hasta los zaguanes. Las demás estatuas se vaciaron de estuco, y se colocaron en la bóveda*

[64] MORÁN, M. (ed.): *Vida de… Velázquez*, op. cit., p. 79, nota 115.
[65] *Corpus*, op. cit., t. I, pp. 388.
[66] BONET CORREA, A.: "Velazquez", op. cit., pp. 219-220.
[67] Citado por TOVAR, V.: "El pintor Velázquez", *op. cit.,* 1999, p. 268.
[68] GÁLLEGO, J. (ed.): *Jusepe Martínez*, op. cit., p. 196, y "Velázquez y Aragón", op. cit., 1991, pp. 73-79.
[69] ARDEMANS, T.: *Declaración y extensión sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija*, Madrid, Francisco del Hierro, 1719, "Mantisa de los Artífices, Pintores, Arquitectos Españoles y Extranjeros", p. 281.

del Tigre, y galería baja del Cierzo, y otros sitios”[70] [**Fig. 20**]. Hasta Palomino, nadie había sido tan explícito a la hora de atribuir a Velázquez la traza y disposición de la Pieza Ochavada, aunque los documentos confirman su responsabilidad directa y preeminente en esta obra. El equívoco y polémico uso del término traza, se completa y explica aquí con las simultáneas referencias del tratadista a la responsabilidad de Velázquez en la disposición de la sala y en la construcción de la Escalera del Rubinejo, que atribuye claramente a una idea suya.

Palomino utilizó el mismo controvertido término al describir "Las Meninas", silenciando con sus argumentos a quienes han negado a Velázquez su moderna cualidad de arquitecto inventivo, entre otras cosas, por no ser aficionado a representar edificios en el fondo de sus cuadros[71]. Con esta refutación se obvia el hecho cierto de que la Arquitectura se define, antes que nada, por su cualidad espacial, que la diferencia de la mera construcción; durante el Barroco, dicha cualidad residía –además de en la forma- en la transfiguración de los límites del espacio y de su percepción visual por medio del artificio, aplicado a manipular y transformar la caja mural mediante la perspectiva, la luz, el color y otros elementos que, en su conjunto, formaban la decoración de la pieza.

Consciente de la fraternidad de la Pintura y la Arquitectura en la ideación del espacio arquitectónico, ayudadas ambas por la sabia geometría y la perspectiva, Palomino describía así el famoso cuadro ensalzado por Luca Giordano como "Teología de la Pintura" [y del espacio, habríamos de añadir], una de las representaciones espaciales más complejas y enigmáticas de cuantas se han realizado hasta hoy, según admiten los especialistas en el tema y más de un arquitecto[72]: "*Dio muestra de su claro ingenio Velázquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó en lo último de la galería, y frontero al cuadro, en el cual la reflexión, o repercusión nos presenta a nuestros Católicos Reyes Felipe y María Ana. En esta galería, que es la del cuarto del Príncipe, donde se finge, y donde se pintó, se*

[70] AYALA, N. (ed.): *Palomino. Vidas*, *op. cit.*, p. 178.

[71] Nos referimos en concreto a V. Tovar, quien razona lo siguiente para confirmar su rechazo a Velázquez como arquitecto: "*Cuando contemplamos y admiramos profundamente su obra pictórica, siempre hemos advertido que nunca le inquietó en sus sabias representaciones la lectura de un edificio. Tampoco le atrajo el ritmo movedizo o estático de una cavidad, ni le inquietó el ensayo de estructuras geométricas o la plasmación de ambientes edilicios o urbanos. En su pintura no destacan los fondos de arquitectura como tampoco están presentes las cartelas, las guirnaldas, las tarjas, los festones o medallones. Velázquez dio singularidad a la perspectiva aérea en la que la luz crea la atmósfera y la profundidad. ¿Qué más podemos desear?*", en "El pintor Velázquez", *op. cit.*, p. 276.

[72] Sobre la complejidad espacial de Las Meninas, cfr. DEL CAMPO Y FRANCÉS, A.: "La invención de 'Las Meninas'", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, *op. cit.*, 1991, pp. 149-160.

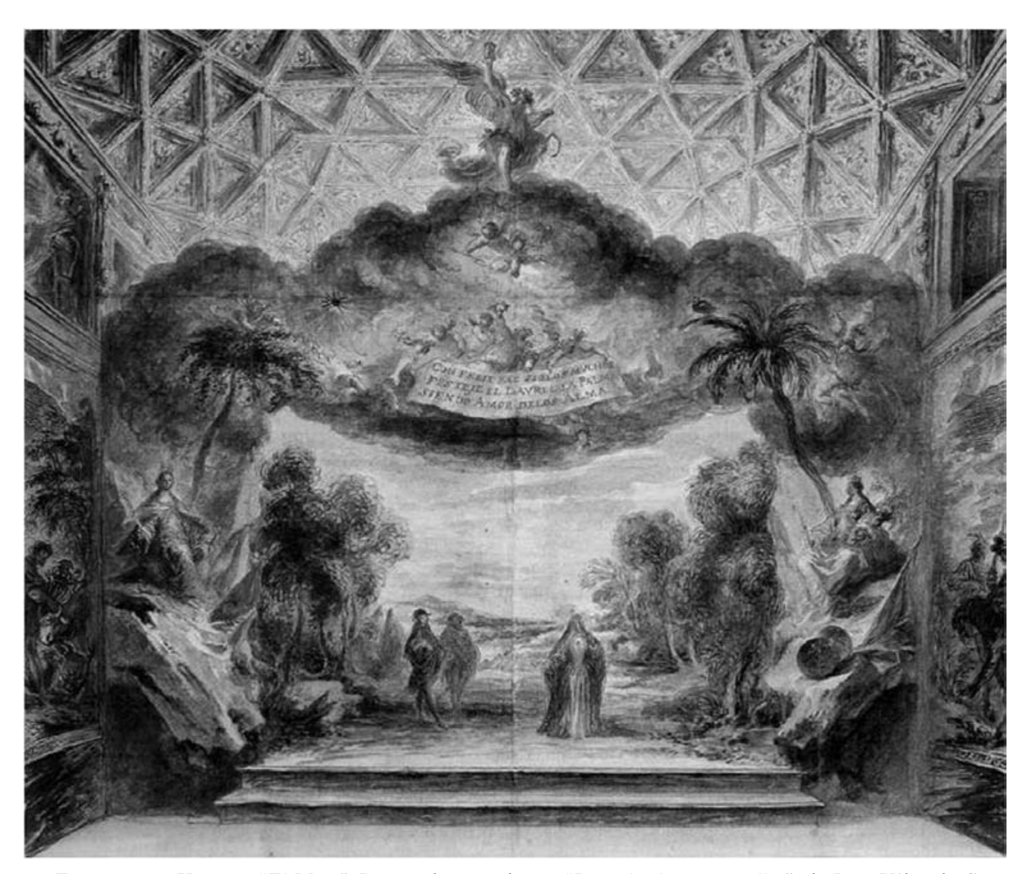
ven varias pinturas por las paredes… Tiene esta galería varias ventanas, que se ven en disminución, que hacen parecer grande la distancia; es la luz izquierda, que entra por ellas, y sólo por las principales, y últimas. El pavimento es liso, y con tal perspectiva, que parece se puede caminar sobre él; y en el techo se descubre la misma cantidad. Al lado izquierdo del espejo está una puerta abierta, que sale a una escalera, en la cual está José Nieto…, muy parecido, no obstante la distancia, y degradación de cantidad, y luz, en que le supone; entre las figuras hay ambiente; lo historiado es superior; el capricho nuevo; y en fin, no hay encarecimiento, que iguale al gusto, y diligencia de esta obra; porque es verdad, no pintura. Acabóla Don Diego Velázquez el año de 1656, dejando en ella mucho que admirar, y nada, que exceder"[73].

Sin lograr el prestigio y universalidad que gozó Bernini en Roma, dentro y fuera de la corte pontificia, y sin el asombroso catálogo de obras que llegó a realizar el artista florentino, Velázquez compartió con él (aunque a menor escala) las muchas y muy variadas responsabilidades propias de un intendente artístico de corte; en su caso, en la burocratizada y compleja de Felipe IV[74]. El papeleo que generaron sus oficios nos devuelve la imagen de un cortesano ambicioso, un logístico y un oficial metódico, enfrascado en los muchos asuntos institucionales y formales -de desigual entidad- que le imponían sus empleos palatinos, desde la Ayudantía de Cámara (que le obligaba a velar por el vestuario del monarca y disponer sus aposentos) hasta la Superintendencia extraordinaria de Obras Reales, que le cualificaba para coordinar, seleccionar y dirigir ciertas obras de arquitectura del Alcázar, con una exactitud que no se presta a conjeturas.

Los documentos oficiales confirman su inequívoca responsabilidad en el adorno y compostura del Cuarto Real (reconocida con el título de Aposentador Mayor), así como su continuada y precisa dedicación a ello durante varios años. También confirman –fuera de toda duda- que estas obras de modernizaron motivaron su decisivo y extraordinario (desde muchos puntos de vista) segundo viaje a Italia (1649-1651), comisionado por Felipe IV en calidad de embajador artístico a fin de adquirir pinturas y esculturas para el nuevo adorno y disposición de su palacio y para contratar pintores fresquistas. Durante todo este tiempo, se modernizaron los interiores más representativos del Alcázar, como el Salón Grande o de los Espejos y la Pieza Ochavada, y el palacio adquirió un renovado "decoro" idóneo para mani-

[73] PALOMINO: *Vidas, op. cit.*, pp. 182-183.

[74] A este respecto, véase MONTANARI, T.: "*Dar todo a uno es obra del Diablo:* Gian Lorenzo Bernini, ¿artista de corte?", en CHECA CREMADES, F. (director): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, SEACEX-Patrimonio Nacional, 2003; *Cortes del Barroco*, *op. cit.*, 2003, pp. 53-62.



21. Francisco de Herrera "*El Mozo*", Decorado teatral para "*Los celos hacen estrellas*", de Juan Vélez de Guevara, 1672. La imagen nos permite ver parcialmente el Salón Dorado o Salón de Comedias del Real Alcázar de Madrid, donde se llevó a cabo la representación. Viena, Biblioteca Nacional.

festar la majestad de la monarquía española y de su rey Felipe IV. Todo se hizo bajo las directrices artísticas de Velázquez, que dictó con su excelente gusto las pautas a seguir en cuanto a elección de materiales y obras de arte, su ordenación y su correcta disposición espacial o arquitectónica.

A diferencia de Bernini, que difundió sus obras más allá de la corte y realizó encargos dentro y fuera de la ciudad de Roma, Velázquez sólo ejerció como arquitecto inventivo en el ámbito de Obras Reales. Sus modernas ideas y los modelos artísticos que trajo de Italia superaron, sin embargo, los límites palaciegos e impregnaron la arquitectura civil y religiosa de la Villa de Madrid, que experimentó en los años venideros un proceso inusitado de modernización, gracias al auge de la decoración y al desarrollo de la pintura mural al fresco de arquitecturas fingidas o "cua-

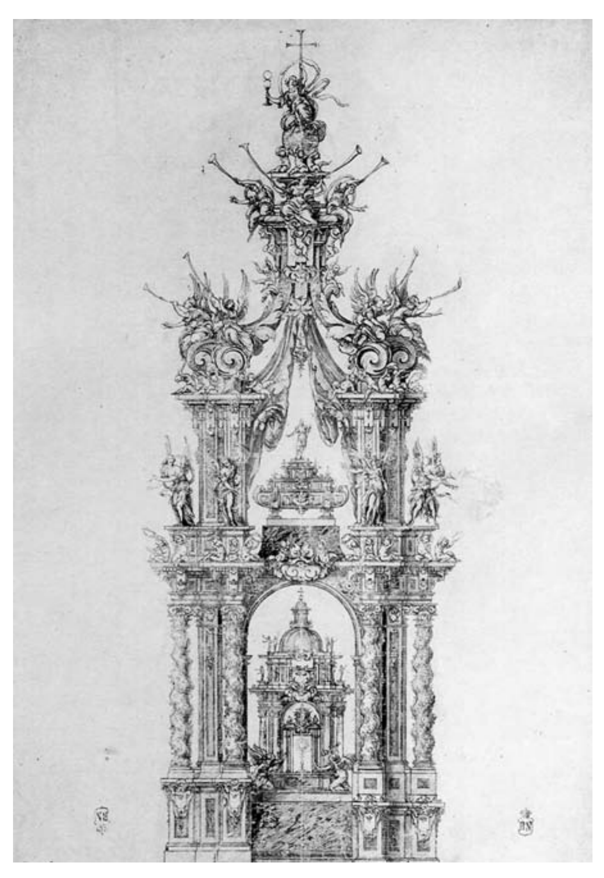
draturas". El segundo e intencionado viaje de Velázquez a Italia (1649-1651) fue decisivo en este sentido, pues –además de los modelos artísticos y las obras de arte mencionadas- el embajador extraordinario de Felipe IV trajo de allí a los fresquistas Mantuano, Mitelli y Colonna, máximos responsables del cambio de gusto que se operó en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVII y que crearía escuela en los españoles Francisco Rizzi, Claudio Coello, Francisco de Herrera "El Mozo" o José Jiménez Donoso[75] [**Fig. 21**].

Los testimonios de sus coetáneos –demasiados para no ser tenidos en consideración- nos devuelven la imagen de Velázquez como un artista moderno y cortesano, diestro en el dibujo, excelente en la pintura y "majestuoso" en la arquitectura. De sus argumentos hemos de inferir, al menos, que fueron intencionados y, en este sentido, que sirvieron a Velázquez (testigo o inspirador de algunos de ellos) para lograr su propósito artístico más ambicioso: Hermanarse con los grandes artistas antiguos y modernos y consolidar en la Corte de Madrid el modelo de universalidad que había triunfado en Roma. Salvo Pacheco, los cronistas comparten el inequívoco valor de garantizar la fama de Diego Velázquez como tracista y arquitecto insigne, a la par que pintor. A nuestro juicio, éste fue también uno de los objetivos del artista al comisionar a Díaz del Valle su empresa literaria.

El *Origen e Ilustración* se aplicaría no sólo a vindicar la ingenuidad de la pintura –y la consiguiente liberalidad del actual príncipe de los pintores españoles- a fin de propiciarle el ansiado hábito de caballería, sino también a perpetuar su memoria como pintor, arquitecto inventivo y artista universal. Velázquez se proclamaría así hermano de Miguel Ángel o Bernini (todavía vivo y a quien no se cita), pero también de aquellos otros más cercanos con quienes compartió ideas y a quienes les correspondió el mérito de modernizar los principios artísticos de la arquitectura madrileña, dentro y fuera de la Corte, tales como Giovanni Battista Crescenzi, Alonso Cano, Pedro de la Torre o Sebastián Herrera Barnuevo. Todos ellos, amigos de Velázquez, fueron biografiados por Valle con la idéntica finalidad de vindicar aquí la unidad de las Artes y la universalidad de los artistas al modo italiano[76].

[75] BONET CORREA, A.: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984 [1961], pp. 41-44 y ATERIDO, A.: "Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en el Corte de Felipe IV", en COLOMER, J. L. y SERRA DESFILIS, A.: *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*; Madrid, 2006, pp. 241-264.

[76] Las noticias sobre Pedro de la Torre, que no constituyen propiamente una biografía o apunte biográfico, las incluye Díaz del Valle al hablar del túmulo erigido en honor de Felipe IV, en 1665, en la iglesia conventual de La Encarnación, trazado por Sebastián Herrera Barnuevo y construido por De la Torre. Disposición del túmulo de Felipe IV: "*hizo el dibujo el excelente Arquitecto Pintor y escultor D. Sebastián de Herrera, Maestro Mayor de las Obras Reales. El Artífice que tomó a su cargo la ejecución material del túmulo y de lo demás perteneciente al adorno fue*



22. Sebastián Herrera Barnuevo, "Proyecto de Baldaquino para la Capilla de San Isidro en la Iglesia de San Andrés de Madrid", 1645-1655. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Después de Díaz del Valle, otros insignes tratadistas españoles reconocieron el triunfo de la moderna arquitectura en la Corte de Madrid y loaron las excelencias del renovado modelo artístico de arquitecto tracista o inventivo, cuya consagración oficial en Obras Reales se produciría en 1662, cuando se nombró Maestro Mayor al tracista, pintor, escultor y arquitecto de retablos Sebastián Herrera Barnuevo [**Fig. 22**]. Años después, en 1677, se culminó el proceso al conceder este eminente título de arquitectura al pintor Francisco de Herrera "el Mozo"[77]. El encumbramiento y reconocimiento público de ambos fueron posibles gracias a los pioneros esfuerzos de Giovanni Battista Crescenzi, de Velázquez y de quienes se encargaron de perpetuar su fama de tracistas o arquitectos inventivos, preservando su memoria de la eventual desaparición de sus obras.

el famoso escultor y Arquitecto Pedro de la Torre, a quien los profesores del Arte dan el primer lugar entre todos los que le profesan con más primor en estos reinos de España. Este insigne Maestro, aunque molestado por la gota en manos y pies desde el punto en que lo tomó por su cuenta, dio tanto calor a la obra, que habiendo elegido oficiales a su gusto se acabó con toda perfección que se podía desear para el día señalado por la Reina Madre", Sánchez Cantón, op. cit., t. II, p. 326-327. La noticia indica que Díaz del Valle siguió trabajando y ampliando el manuscrito mucho después de la muerte de Velázquez, viendo quizá en 1665, con ocasión de las honras funerales de Felipe IV, una nueva ocasión de publicar su libro, acrecentado ahora con la descripción de dicho túmulo.

[77] BLASCO ESQUIVIAS, B.: "En defensa del arquitecto Francisco de Herrera el Mozo. La revisión de su proyecto para la Basílica del Pilar de Zaragoza, en 1695", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, FUE, t. III, 6, 1990, pp. 65-76..

Los primeros patronos de Francesco Borromini[1].

Juan Mª Montijano García
Universidad de Málaga

Resumen: *Francesco Borromini llegó a Roma procedente de Milán, en donde aprendió el trabajo de escultor cantero y las primeras nociones de arquitectura tardomanierista. En la ciudad del Tíber trabajo como operario en las obras que Carlo Maderno, pariente lejano y compatriota, estaba llevando a cabo en el Palazzo del Quirinale, Basilica di San Pietro in Vaticano y Palazzo Barberini. En todas ellas está bajo la dirección de Gian Lorenzo Bernini, que pretende convertirse en sucesor de Carlo Maderno, ya anciano, como arquitecto pontificio. Francesco Borromini ante esta situación decide dar el salto a arquitecto y se ofrece a los recién llegados a Roma monjes trinitarios descalzos de la orden de España para levantar su convento e iglesia. Así surge San Carlino, una las obras más excelsas del Barroco universal, y el patronazgo español del arquitecto que alcanzará hasta la fecha de su muerte, el 3 de agosto de 1667.*
Palabras clave: *Borromini, barroco romano, arquitectura barroca, Urbano VIII, Inocencio X, trinitarios descalzos, San Carlino alle Quattro Fontane.*

Abstract: *Francesco Borromini came to Rome from Milan, where he learned the stonemason sculptor working and the basics of architecture "tardomanierista". In the city of the Tiber worked as a laborer in the works that Carlo Maderno, a distant relative and countryman, was conducting in the Palazzo del Quirinale, Basilica di San Pietro in Vaticano and Palazzo Barberini. All of them are under the direction of Gian Lorenzo Bernini which aims to become the successor of Carlo Maderno in his old age as papal architect. Francesco Borromini in this situation decided to jump to architect and offers newcomers to Rome monks Discalced Trinitarian order in Spain to raise their convent and church. Thus arises San Carlino, a most sublime works of the Baroque universal, and Spanish patronage of the architect to reach date of his death on August 3, 1667.*
Key words: *Borromini, roman baroque, baroque architecture, Urbano VIII, Inocenzio X, trinitarian discalced, San Carlino alle Quattro Fontane.*

[1] Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2009-10123 *Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane y España a través de sus fuentes originales*, I.P. Juan María Montijano García (2010-2012).

La primera obra independiente, e importante, del arquitecto Francesco Borromini en Roma fue una obra española, en 1634, con los inicios de la construcción del convento de San Carlo de los trinitarios descalzos o recoletos españoles. Tras esta primera aventura, y durante gran parte del pontificado de Urbano VIII Barberini[2], sus protectores fueron siempre españoles, o filo-españoles, como fray Juan de la Anunciación[3], superior de los Trinitarios españoles, Virgilio Spada[4], filo-español, el Marqués de Castel Rodrigo[5] y el Conde de Oñate[6], embajadores de España en Roma. Su adscripción al partido español parece también indudable durante estos años.

La producción teórica de Francesco Borromini es escasa, apenas si podemos contar con dos obras, y ambas de segunda mano. La primera, el *Opus Architectonicum*[7], tiene como argumento su obra para los Oratorianos de San Felipe Neri en Santa Maria in Vallicella o Chiesa Nuova. La dedicatoria está destinada a un po-

[2] En el siglo Maffeo Barberini (1568-1644) gobernó los destinos de la Iglesia desde 1623.

[3] Nativo de Nájera, Logroño, llegó a Roma en 1629 como Procurador General de los trinitarios descalzos, cargo que ocupó hasta su muerte en 1644. Tuvo especial relación con la familia de Urbano VIII, siendo confesor de uno de sus sobrinos, el cardenal Francesco Barberini, mano derecha del Papa desde su nombramiento.

[4] Virgilio Spada (1596-1662), perteneciente a una noble familia vinculada a la administración pontificia, fue el gran amigo y protector de Francesco Borromini durante su vida, que corre en paralelo a la del arquitecto. Miembro de la Congregación de los Oratorianos de san Felipe Neri, fue el responsable del encargo a Borromini de la nueva fábrica conventual. Su hermano, cardenal Bernardino Spada, también ejerció de protector y mecenas del ticinés (Galleria prospettica di Palazzo Spada)

[5] De ascendencia portuguesa, segundo Marqués de Castel Rodrigo, Manuel de Moura y Cortereal (1590-1651), era hijo del virrey de Portugal y hombre de confianza de Felipe IV, con el que fue Comendador Mayor de la Orden de Alcántara y Mayordomo Mayor. En 1630 fue nombrado embajador extraordinario ante Urbano VIII (algunos apuntan al Conde Duque como el instigador de este nombramiento para alejarlo definitivamente de la Corte y la amistad con el Rey) y ante el emperador Fernando III. En este momento, las relaciones entre Urbano VIII y Felipe IV estaban en el momento de mayor tirantez, y el marqués no llegó a Roma hasta 1632, deteniéndose en Génova varios meses. Estuvo en Roma hasta 1641, cuando es nombrado gobernador de los Países Bajos, debido a la delicada situación política y militar de los territorios de Flandes, cargo que ocupó entre 1644 y 1647. Murió en Madrid en 1651.

[6] Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, VIII conde de Oñate. Embajador entre julio de 1646 y febrero de 1648.

[7] El original de puño y letra de Virgilio Spada y con algunos dibujos de Borromini se conserva en el archivo del Oratorio de los Filipenses. La primera edición es de 1725, aunque sólo de algunos grabados ([BORROMINI, Francesco], *Opus architectonicum equitis Francisci Boromini ex ejusdem exemplaribus petitum; oratorium nempe, aedesque Romanae rr. pp. Congregationis Oratorii S. Philippi Neri additis Scenographia, geometrictis proportionibus, iconographia, prospectibus integris, obliquis, interioribus, ac extremis partium lineamentis. Accedit totius aedificii descriptio, ac ratio auctore eodem equiti Boromino nunc primum edita…* Romae: Sebastianus Gianninus editit, ac excudit ad Anchorae insigne in foro Agonali, 1725), de la que en 1964 Paolo Portoghesi y la editorial Dell'Elefante hicieron una nueva edición comentada. Destacamos las versiones críticas de Joseph Connors de 1998 (BORROMINI, F.: *Opus Architectonicum*. A cura di Joseph Connors. Milán: Il Polifilo, 1998) y de Maurizio De Benedictis (BORROMINI, F.: *Opus Architectonicum*. A cura de Maurizio De Benedictis. Roma: De Rubeis, 1993)

lítico español al que acabamos de mencionar, Don Manuel de Moura, Marqués de Castel Rodrigo, embajador de Felipe IV en la corte romana de Urbano VIII.

Su segunda obra teórica de importancia, también de segunda mano, es el *Libro della Fabrica*[8] o "Relatione della Fabrica di S. Carlo", escrito entre 1634 a 1651, también dedicado al Marqués de Castel Rodrigo y redactado por un español, fray Juan de San Buenaventura[9].

En cuanto a su imagen, los retratos de Borromini que han llegado a nosotros, escasísimos incluso en las copias de los siglos posteriores, nos lo presentan vestido de negro, a la española, y así también lo presentan sus biógrafos [**Fig. 1**].



1. Anónimo, Retrato de Francesco Borromini, finales siglo XVII, Sacristía de San Carlo alle Quattro Fontane.

En el año 1999, con motivo de la celebración del cuarto centenario del nacimiento de Borromini, tuvieron lugar en Roma, fundamentalmente, pero también en Bissone, localidad de nacimiento del arquitecto, en el cantón suizo de Ticino, exposiciones, congresos internacionales, muestras, ediciones de monografías y estudios como hasta ese momento no había conocido Borromini. La huella, la comitencia, el patronazgo, la amistad, la cercanía cultural, los vínculos espirituales o puramente religiosos, herméticos o simbólicos con lo hispano brillan por su ausencia, aunque, y como hemos dicho también, su primera y última obra sea enteramente española, a lo que habría que sumar su participación en Palazzo di Spagna, los proyectos para el

[8] Vid. MONTIJANO GARCÍA, J.M. (ed.), *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella Relatione della fabrica di fra Juan de San Buenaventura*. Milán : Il Polifilo , 1999.

[9] Fray Juan de San Buenaventura era natural de Porcuna, provincia de Jaén. Vistió el hábito trinitario descalzo en 1627, en el convento de Madrid, aunque antes había pertenecido a la orden de Calatrava. Fue por dos veces Procurador General de los Trinitarios Descalzos de Roma, retirándose después al convento de Córdoba, donde murió en 1658. Véase SERAFÍN DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS: *Historia del Convento de San Carlos a las Cuatro Fuentes*. Roma : [s.n.] , 1916.

marqués de Castel Rodrigo y para el Conde de Oñate, su amistad y cercanía con los monjes trinitarios españoles, sus confesores espirituales desde 1634 hasta su muerte –buscada o no- en 1667, y a los que, al parecer, había solicitado ser enterrado en su cripta en alguna ocasión. Este tema, muy controvertido sobre todo por su intento de suicidio y por tanto la imposibilidad ser enterrado cristianamente, y por otro, la vinculación con la capilla de la cripta identificada durante siglos como realizada por el propio Borromini para su tumba, reclaman que nos detengamos y, aunque parezca extraño y arbitrario, conviene empezar por el final

En el archivo de San Carlino se conserva un interesante documento que recoge las noticias más sobresalientes ocurridas en el convento y no solemnizadas como merecedoras de aparecer en el libro de Protocolos. En él se dice: "Decretos. Año 1666 en seis de abril el Minio y Religiosos del Convento de S. Carlos a las 4 fontanas del Orden de Descalzos de la Sma. Trinidad Redención de Cautivos de la Congregación de España, juntos en la Sala Capitular como hacen de uso y costumbre, hicieron el decreto del tenor siguiente. Atendiendo al affecto devoción y amor que el muy illustre caballero y Señor Fancisco Borromini tiene a nuestra Religión y Convento de San Carlos, y por mostrarnos agradecidos a lo mucho que le debemos, y con mucho gusto y graciosamente concedemos que dicho señor caballero Francisco Borromino escoja en la iglesia baja, o en su contorno, el sitio que mejor le pareciere, para fabricar una capilla y altar, y acomodar su sepulcro ed ítem le donamos el cuerpo del glorioso mártir S. Jacinto que al presente está en el Altar de la Iglesia baja para que su Señoria muy Illustre lo pueda colocar en el Altar que hara en su capilla y lo firmamos Frai Juan de la Concepción Ministro[10]". Este decreto aparece tachado y al margen izquierdo escrito lo siguiente:"Murio este architecto caballero sin hacer cosa". Estos datos echan por tierra todas las literaturas y conjeturas sobre la identificación entre ese pequeño espacio de la iglesia inferior, contemporánea a la construcción de éste y de toda la fábrica de la iglesia a excepción de la fachada, 1638-1641, y la petición de Borromini de construir capilla propia, de 1666, irrealizada según el documento arriba transcrito, sin especificar si los motivos fueron las consecuencias del intento de suicidio de la madrugada del 2 de agosto de 1667, su muerte poco más de 24 horas después, y su pecado mortal por ese intento de quitarse la propia vida que impediría su sepultura en tierra sagrada[11] [**Fig. 2**].

[10] Archivo Trinitario San Carlino alle Quattro Fontane di Roma (ATSCR), sec. manuscritos, leg. 207, *Libro en que se escriben las cosas que suceden en el Convento de San Carlos a las Quatro Fuentes de Roma*, 1652

[11] En cualquier caso, no sería nunca la mencionada capilla por la no correspondencia de fechas.

Francesco Castello, Borromini, había nacido en 1599 en Bissone, en el cantón suizo de Ticino, como otros grandes arquitectos de la Contrarreforma y el Barroco romanos, casi todos ellos con relaciones de parentesco entre sí, como Domenico Fontana, Carlo Maderno o Carlo Fontana[12].



2. Capilla en la cripta o iglesia subterránea de San Carlino.

El cantón de Ticino en el siglo XVII pertenecía a Lombardía y al Milanesado, que a su vez formaban parte de la corona española. Era por tanto súbdito español. Esto no sólo ocurre con los Fontana-Castello. Dinastías y familias de maestros lombardos significan el manierismo y el barroco italianos, así ocurriría también con los Longhi y Flaminio Ponzio, parientes y procedentes de Viggiu[13].

Borromini era hijo de Giovanni Domenico Castelli, llamado "il Bissone" y Anastasia Garvo, perteneciente a una familia de reconocida fama de canteros y maestros de obras, entre los que se encontraba Leone Garvo, *scalpellino* de la fábrica de San Pedro. Éste será el primero en acoger a su sobrino Francesco en Roma y presentárselo a su pariente-paisano Carlo Mardeno. La adopción del sobrenombre de Borromini es otra cuestión controvertida. En las postrimerías de su estancia en Milán, cuya finalización se suele situar entre los años 1619 y 1621, -y estas mismas fechas serían válidas para su llegada a Roma- encontramos el último documento firmado por "Francesco Castelli", de fecha 9 de febrero de 1619. Y de este mismo año es una hoja de pago de la fábrica de San Pedro del Vaticano firmada por Fran-

[12] Véase FAGIOLO, M. y BONACCORSO, G. (a cura): *Studi sui Fontana: una dinastía di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*. Roma: Gangemi, 2008; MANFREDI, T.: *La costruzione dell'architetto: Maderno, Borromini, Fontana e la formazione degli architetti ticinesi a Roma*. Roma: Argos, 2008.

[13] La ciudad de Viggiù, al sur del lago de Lugano, pertenece geográfica e históricamente al cantón de Ticino, aunque en la actualidad esté en territorio italiano y en la región de Lombardía.

cesco Bromino[14]. Tenemos la fecha, pero no los motivos para la elección de este sobrenombre que, indudablemente, lo vincula con la familia más famosa y noble de Milán y la Lombardía, los Borromeo. Recientemente se ha encontrado el testamento del padre Domenico. De fecha 27 de abril de 1622, está firmado por Domenico Castelli, "il Borromeo". El sobrenombre aparece tachado con una línea y sobrescrito il Bissone, algo que indicaría que no era sólo nuestro Borromini quien en su familia utilizaría este sobrenombre.

Se suele tomar como la más acertada aquella que Wittkower defendiera hace ya muchos años[15], la de una vinculación de deseo de prestigio y de espiritualidad cercana con el cardenal de Milán elevado a los altares en 1609.

Según sus primeros biógrafos, como Baldinucci, Passeri o Pascoli, Borromini vestía a la moda española. Por ejemplo, Lione Pascoli dice: "Fu di temperamento sano, e robusto, di non brutto aspetto, benchè torbido alquanto, e capriccioso, alto, peno e nerboruto, nero di crine, e bronzino di faccio, casto e illibato; e conservò sin all'ultimo l'innata nobiltà del generoso suo tratto, e del signolis duo animo. Vestì sempre di nero, e quasi alla spagnuola, ma con parrucca e bafette[16]".

Giambattista Passeri perfila algunos aspectos de su fisonomía y personalidad. Afirma: "Fu Francesco di buona presenza, ma si reses empre una figura da esser partolarmente osservata, perche volle del continuo comparire col medessimo portamento, e abito antico senza voler seguire le usanze, come si pratica gionalmente. Usò la randiglia alla spagnuola, e le rose tonde alle scarpe, en ella medesima Foggia le legaccie alle gambe[17]". Esta forma de vestir consistía en ropajes negros, con capa corta o ferreruelo al modo español, polainas en las piernas y, en conjunto, un estilo sombrío, como también era moda española llevar bigote y perilla. Para Wittkower, el hecho de vestir siempre a la española, sin cambiar en toda su vida sus vestimentas por las variaciones de las modas, se debe también a otros motivos. En primer lugar para manifestar públicamente su desacuerdo con el afrancesamiento de la sociedad

[14] Véase MANFREDI, T.: "La presenza di architetti e maestraze ticinesi nel sistema dell'edilizia pubblica a Roma da Sisto V a Urbano VIII", en KAHN-ROSSI, M. y FRANCIOLLI, M. (a cura di): *Il giovane Borromini Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*. Milán: Skira, 1999, pp. 209-229.

[15] WITTKOWER, R.: "Francesco Borromini, personalità e destino", en AA.VV.: *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accadenua Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca, 1967, vol. I, pp. 19-48.

[16] PASCOLI, L.: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni scritte e dedicate alla Maestà di Vittorio Amadeo re di Sardegna da Lione Pascoli*. Roma: Antonio de' Rossi, 1730, pp.304-305).

[17] PASSERI, G.B.: *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*. Roma: presso Gregorio Settari, 1772, s.v. "Francesco Boromini Architetto morì l'anno 1667, p.389

romana durante el pontificado de Urbano VIII, Barberini, y cuyo mayor representante podría ser Bernini, además de artistas de origen francés como Poussin. En segundo lugar porque el color negro y la austeridad de la forma de vestir a la española eran las más apropiadas a su temperamento introvertido y melancólico, "saturniano" en palabras de Wittkower, y que coincidía con la manera de vestir de Felipe II, admirado por Borromini, y de un carácter y religiosidad parecidas.

No es de extrañar por tanto que a Borromini, durante el pontificado de Urbano VIII, abiertamente anti español y pro-francés, fuera algunas veces llamado "lo spagnoleto" con sentido despectivo y, no tanto durante los de Inocencio X, Pamphili y Alejandro VII, Chigi, cuyas políticas eran abiertamente pro-españolas. El papa Pamphili incluso había sido Nuncio Pontificio en Madrid. Con el papa Pamphili será su momento de mayor éxito en Roma, alzándose por encima de Bernini en grandes proyectos, como la restauración de la basílica – catedral de San Giovanni in Laterano, la obra más importante de la ciudad tras la conclusión de San Pedro del Vaticano.

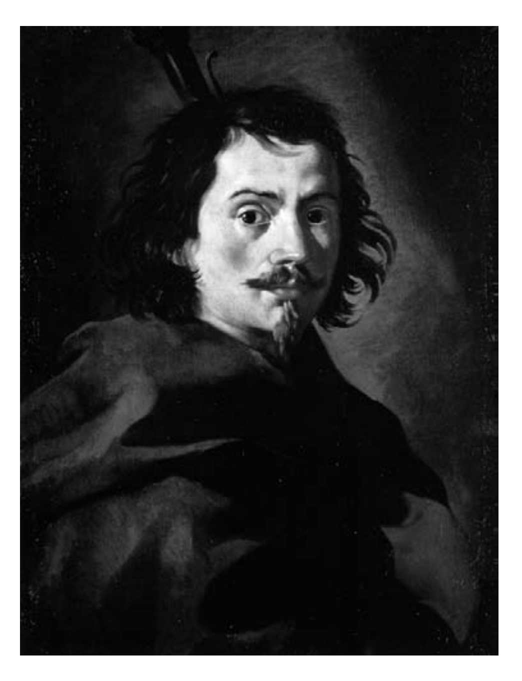
Los últimos análisis sobre la biografía borrominiana han restado importancia a la manera de vestir de Borromini y su posible interpretación pro-española. El negro, la moda por el negro en el vestir, interpretado por sus biógrafos como puramente pro-español, se interpreta ahora simplemente como opción por parte de Borromini por lo tradicional. Y en este sentido se ha querido ver el origen borgoñón de la moda del negro en el vestir, del que surgen tanto la opción puritana protestante, holandesa o inglesa, como hispana, y no sólo española, sino también milanesa o napolitana. El negro es el color de la Nobleza y de la Melancolía, y en este marco se quiere inscribir la opción por el negro de Borromini.

Parece prestigiarse una imagen del arquitecto que se aleje de la difundida por sus contemporáneos, como la caricatura de Carlo Fontana [**Fig. 3**] y la que se dibuja con la opinión de los historiadores y biógrafos de finales del siglo XVIII cada vez más novelesca, como afirma Giulio Carlo Argán[18], que alcanza su máximo exponente en el ecléctico Francesco Milizia, cuando afirma que "Borromini portò la bizzarria al più alto grado del delirio. Deformò ogni forma, mutilò frontespizj, rovesciò volute, tagliò angoli, ondulò architravi e cornicioni, e profuse cartocci, lumache, mensole, zigzag, e meschinità di ogni sorte. L'architettura Borrominesca è un'architettura alla rovescia. Non è Architettura, è una scarabattoleria d'ebanista fantástico. E come si portò egli a tanto delirio? Per l'invidia ch'egli ebbe contro

[18] ARGAN, G.C.: *Borromini*. Milán: Arnaldo Mondadori, 1952, p. 73



3. Carlo Fontana, Caricatura de Francesco Borromini, (tomada de DE BENEDETTI, E., *Borromini*, Roma, 1999).



4. Anónimo, Ritratto di Francesco Borromini, colección privada.

Bernini. Quell'invidia era si arrabbiata, che alla fine imapazzì, divenne frenetico, e si ammazzò. Per superar Bernini, non prese l'unico spediente di far meglio e più correttamente: il secolo della correzione non era più, era il secolo della corruzione. Onde egli prese il partito di farsi singolare coll'andar fuori d'ogni regola. Niente di più facile che l'irregolarità: dall'irregolarità alla singolarità, alla stravaganza, alla frenesia è un passaggio inevitabile[19]".

Se pretende propiciar la de un Borromini bello, joven y elegante, recogiendo las opiniones que le fueron más favorables a este respecto, [**Fig. 4**], como la de Passeri, ya de 1772, que los describía así: "Fu di temperamento sano e robusto, de non brutto aspectto, benché torbido alquanto, e capriccioso, alto, pieno e nerborutto, nero di crine e bronzino de faccia, casto ed illibato; e conservò fin all'ultimo l'innata nobilità del suo tratto, e del signoril suo animo[20]". Desde 1999 se ha intensificado esta tendencia crítica e historiográfica, recuperando la imagen del retrato anónimo

[19] MILIZIA, F.: *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica da Francesco Milizia*. Bassano: Remondini, 1797, vol. I, s.v. "Borromini", pp. 113-114.

[20] Passeri, *op.cit.*, p. 390.

que ya Callari[21] expusiera en 1944 y Thelen[22] en 1967. Este joven apuesto y con bellos rasgos en algunos casos fue identificado con Bernini, por lo que los críticos e historiadores del arte del último tercio del siglo XX la obviaron. Ahora, intentando ver en los atributos del personaje retratado en el lienzo un bastón de peregrino como símbolo de Santiago, se acepta y se difunde una nueva iconografía del arquitecto[23].

Sin embargo, nosotros debemos recordar que, ciertamente, Borromini opta por el negro por su carácter melancólico, como lo demuestra asimismo su manera de trabajar, y por su carácter puritano y sus opciones religiosas, íntimas, trágicas y robustas, nada vistosas, pero también en su vestimenta opta por otros detalles puramente españoles, como la capa corta y las polainas. Si Borromini era de trato fácil también lo es que poseía un mal genio endiablado que le pudo llevar a la cárcel si no hubiera intervenido el propio Papa por la muerte de un operario en San Juan de Letrán, considerada accidental pero que escondía actos violentos de Borromini.

Esta historia fue recogida por Bertolotti[24] en 1881 y difundida por Connors. En su aportación al cuarto centenario del arquitecto, antes mencionada[25] relata este suceso así: "Il 6 dicembre 1649 venne trovato il cadavere di un tal Marco Antonio Bussone, romano et forse chierico, percosso e legato in una stanza dove era stato rinchiuso dai lavoratori di Borromini. La notte prima era stato scoperto mentre danneggiava alcuni marmi pregiati della chiesa [se refiere a San Giovanni in Laterano] ed era stato segregato e battuto per ordine di Borromini; tanto per peggiorare la situazione, gli operari avevano tentato di seppellire il corpo nel pórtico della chiesa. Borromini era stato sconsiderato e gli operari avevano ecceduto, cosi il caso finì in tribunal. Si fece il possibile per mettere a tacere l'incidente; per la sua buona reputazione, Borromini fu condannato solo a un esilio temporáneo, secondo i voleri del papa, e non dev'essere stato trattenuto in prigione neppure per poco. Egli aveva annotato il titolo di una guida di Firenze su un disegno per la lanterna di Sant'Ivo alla fine del 1651 o all'inizio del 1652, ma non sappiamo se gli fosse stato richiesto di lasciare Roma in seguito all'incidente. La pena di un esilio di tre anni a Orvieto pendeva sulla sua testa, ma alla fine non venne posta in atto".

---

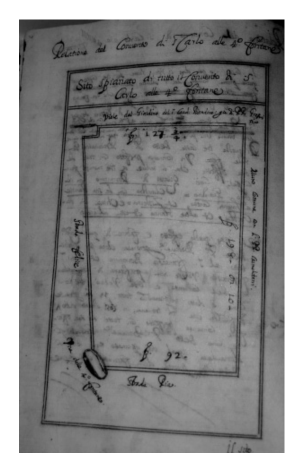
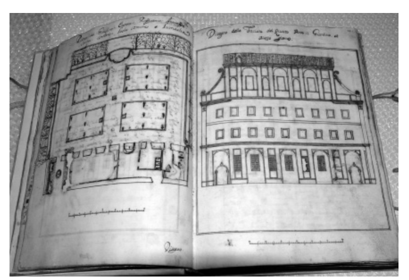
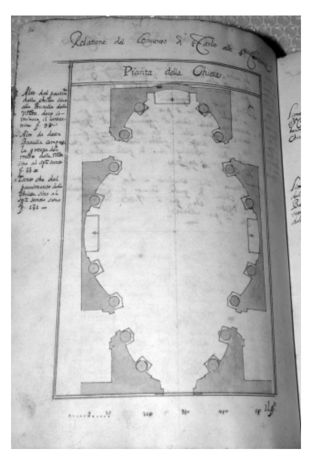
21 CALLARI, L.: *Luci e ombre della Roma papale*. Roma : (s.n.), 1944.

22 THELEN, H.: *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen, 1620-1632*. Graz : (s.n.), 1967.

23 SCHUTZE, S.: "Ritratto di Francesco Borromini", en Kahn y Franciolli, *Il giovane Borromini Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane… cit.,* ficha catálogo 230, pp. 415-416.

24 BERTOLOTTI, A.: *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studio e Ricerche negli Archivi Roma.* Milán: U. Hoepli, 1881, p. 31)

25 CONNORS, *Francesco Borromini… cit.*, pp. 14-15

5a. Solar del convento, Libro della fabbrica di San Carlino, ATSCR.. 5b Planta y alzado del convento, Libro della fabbrica, ATSCR.. 5c Planta de la iglesia, Libro della fabbrica, ATSCR.

Francesco Borromini realiza para fray Juan de la Concepción el Quarto del Dormitorio, o convento, entre 1634-1635; el pequeño claustro, entre 1635-1636 y la iglesia, entre 1638-1641 [**Fig. 5**]. Fray Juan muere en 1644, pero los trinitarios españoles siguen confiando en Borromini, y en 1664 le encargan la fachada de la iglesia y del convento, en donde trabajó hasta su muerte en 1667[26].

En este proceso de construcción de San Carlino debemos destacar de nuevo la intervención de D. Manuel de Moura, Marqués de Castel Rodrigo, y embajador de España, que visitó las obras cuando se cerraba la bóveda del refectorio, ofreciéndose a pagar el resto de la obra en curso y que ascendía a una cantidad de 2.363 escudos [**Fig. 6**]. Pese a pagarlos, Castel Rodrigo pidió que no se colocaran sus escudos en ninguna parte del convento, conformándose con un recordatorio escrito en las celdas que dijera *ORA PRO BENEFACTORE.* También, y así se recoge en el *Libro della Relatione della fabbrica*, prometió otros 25.000 escudos para terminar la iglesia, promesa que no pudo llevar a término al ser trasladado en 1644 a los Países Bajos como gobernador[27]. Con ésta y otras ayudas del Marqués se inició una gran relación

[26] MONTIJANO GARCÍA, J.Mª: "Il Libro della fabbrica di San Carlo alle Quattro Fontane", en STROLLO, R. (a cura di): *Contributi sul Barocco romano. Rilievi, studi e documenti*. Roma: Aracne Editrice, 2001, pp. 3-27

[27] *Relatione della fabrica di fra Juan de San Buenaventura cit.,* pp. 62: "Et di questo liberalissimo prencipe se ne poteva aspettar altri maggiori, perché in una ocasione che vede la chiesa di questo convento, considerando sua bella architettura, in che si delettava asai, disse a detto Signore Francesco Borromino: "Voglio che a questa chiesa si facia la facciata per conto mio et voglio spendere in essa vinti cinque milla scudi". Detto Signore Francesco gli disse: "Excelentissimo Signore, il sito della faciata non è capace di cossì grande spessa". Et riposse sua Excellenza: "Voglio che tutta la facciat sia di marmoli". Tanto piaceva a detto prencipe la vaghezza della chiesa que era risoluto a fare una spessa cossì grossa…"



6. Anónimo, Retrato de Manuel de Moura y Cortereal, segundo Marqués de Castelrodrigo, colección privada.

con la Orden que le nombró Benefactor del Convento, pero sobre todo se inicia ahora una interesante relación entre Castel Rodrigo y Francesco Borromini, uno de cuyos frutos es el *Opus Architectonicum*, y en cierta manera la *Relatione de la fabbrica de San Carlino*.

El *Opus Architectonicum* parece ser que se compuso en 1648 (algunos piensan que la dedicatoria pudo escribirse después de la muerte de Castel Rodrigo, en 1652). El original se mantuvo inédito hasta 1725, cuando lo publicó el editor romano Sebastiano Giannini[28]. Veamos la dedicatoria con detenimiento: *RELAZIONE DELLA PRESENTE OPERA, COMPOSTA / DAL MEDESIMO CAVALIER FRANCESCO BOROMINO / PER COMMANDO DEL SIGNOR MARCHESE / DI CASEL RODIGUEZ / E COPIATA DAL SUO ORIGINALE INEDITO*

All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor

MARCHESE DI CASTEL RODRIGUEZ

Se i cenni dei pari di Vostra Eccellenza hanno forza dicommandamenti stessi, confesso all'Eccellenza Vostra che non ci voleva meno, poiché ella è troppo gran mio signore e padrone, per iscusarmi dal non accingermi all'impresa di una esatta relazione, come ella mostra di disiderare, della fabrica dei padri della Congregazione dell'Oratorio di Roma, non perché mi spaventi il numero dei disegni di ciaschedun membro di essa fabrica, come ella m'impone, ma perché, trattandosi d'un parto della mia debolezza, dubito che, col fino giudizio di che Dio l'ha dotato, possa ella conoscere, anche più d'ogn'altro, quanto sia informe. Ma già che, per esperienza nel templo che fui onorato di servirla in questa città, nel disegno della regia fabrica cominciata da' suoi antenati e dei sepolcri dei suoi eroe, conobbi che mi amava più da filgio che da serva, spero che non solo con l'affetto scusarà le mie imperfezioni, ma che con la lingua della sua grazia darà forma a questo parto,

[28] Véase nota 7.

niente meno di quello raccontano gli naturali dell'orsa verso i suoi figli. Mentre dunque l'obedisco, la supplico ad iscusare la bassezza del mio stile, servendomi dello stile più per disegnare che per scrivere; con che all'Eccellenza Vostra umilmente m'inchino. Roma, 10 Maggio 1656[29].

Di Vostra Eccellenza

Umilissimo ed obligatissimo servo

Francesco Borromini[30]

Cuando llegó a Roma, el marqués Moura[31], amante y entendido en arte y arquitectura, no trabó amistad con Bernini, adepto y amigo de Urbano VIII y de la familia Barberini, y figura central del arte romano, sino con Francesco Borromini, un joven suizo-español de religiosidad austera y personalidad oscura, de gran talento y orgullo, como lo demostraba en las obras del Palacio Barberini. Inmediatamente lo protegió en su primera obra como arquitecto. Castel Rodrigo no sólo admiró y protegió las obras de Borromini en San Carlino sino que también se sintió fascinado por otras fábricas del arquitecto, como las que estaba realizando en el Oratorio de San Felipe Neri y en la iglesia de San Ivo alla Sapienza. Lo admiraba y a este senti-

[29] En el manuscrito que se conserva en el Oratorio, conocido como "manuscrito Spada", no hay ninguna indicación de fecha.

[30] Debido a la necesidad de análisis pormenorizado de este pasaje, y para evitar cualquier tipo de error de interpretación, lo traducimos al español: "Al Ilustrísimo Señor Marqués de Castel Rodrigo. Si las indicaciones de los iguales V. Excelencia tienen la fuerza del mandato mismo, confieso a V. E. que no era para menos pues la fuerza del mandato mismo, confieso a V.E. que no era para menos pues la fuerza, mi señor y patrono, es demasiado grande para excusarme de no atenerme a la empresa de ofrecer una exacta relación, como V.E. muestra desear, de la Fábrica de los PP. de la Congregación del Oratorio de Roma, no porque me espante del número de los dibujos de cada miembro de dicha Fábrica, como V.E. me lo impone, sino porque tratándose del parto de mi debilidad temo que con el fino juicio con que Dios le ha dotado pueda conocer mejor que ningún otro su deformidad, pero ya que por la experiencia durante el tiempo en que fui honrado de servirle en esta ciudad en el diseño de la Real Fábrica comenzada por sus antepasados y de los sepulcros de sus héroes, me di cuenta de que me amaba más como a hijo que como a siervo, espero por ello que no sólo con el afecto suplirá mis imperfecciones sino que con su graciosa lengua dará forma a este parto mío no de otra manera a como cuentan los naturalistas que lo hace la osa con sus cachorros. Por lo tanto mientras me rindo a su obediencia, le suplico que excuse la bajeza de mi estilo, pues me sirvo de él más para diseñar que para escribir, con lo que termino inclinándome humildemente ante Vuestra Excelencia. / Roma, a 10 de mayo de 1656 / De V.E. humildísimo y obligadísimo siervo".

[31] GARCÍA CUETO, D.: "Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en España", en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, C. (coor.): *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna.* Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. II, pp. 695-715.

miento se unió amistad y gusto compartido por la rara belleza, espiritual y prodigiosa, de sus formas, incomprendidas por el ambiente refinado francés, pero celebrado y protegido por el gusto conceptual y espiritual del embajador español. Tal vez por ello le dedicó el *Opus Architectonicum* y también por el "fino juicio con el que Dios ha dotado" al Marqués para degustar el arte de la buena arquitectura, como dice el propio Borromini.

En la dedicatoria del *Opus Architettonicum* también aparecen dos datos más en los que debemos detenernos. Dice textualmente Borromini: "durante el tiempo en que fui honrado de servirle en esta ciudad de Roma en el diseño de la Real Fábrica comenzada por sus antepasados y de los sepulcros de sus héroes…". Sobre esta última referencia, parece que se refiera Borromini a los sepulcros de la familia Moura en Lisboa. Sabemos que el Marqués de Castel Rodrigo encargó durante su estancia en Roma ocho sepulcros al escultor flamenco afincado en Roma Francesco Duquesnoy, enviados más tarde a Lisboa, en concreto a la iglesia de los benedictinos de San Benito, donde se encontraba el panteón familiar. Desaparecieron durante el terremoto de 1755. El edificio se reconstruyó en 1895 y hoy es sede de la Asamblea Nacional portuguesa[32]. Podemos adivinar, eso sí, que si bien el escultor encargado fue Duquesnoy, el diseño del conjunto y del marco arquitectónico que debía acoger los sepulcros debió ser obra de Borromini, aunque no lo terminara. Su formulación arquitectónica y estilística podría ser semejante a la otra gran obra de exportación, el altar Filomarino, enviado a la iglesia de los Santos Apóstoles de Nápoles (1639-1642) o a la realizada en la capilla Spada en San Girolamo della Carità (1660).

La primera parte del pasaje reseñado de la dedicatoria es bastante más compleja que esta última. Alude Borromini también al dibujo que había hecho de la Real Fábrica comenzada "por sus antepasados". Es posible que Borromini se refiriera al palacio familiar de los Moura en Lisboa, junto al Tajo[33], para el que podría haber realizado Borromini un proyecto de ampliación o remodelación. Pero también podría hacer referencia al palacio de la embajada de España en Roma, que se adecuaría mejor al apelativo "real fábrica", algo que parece más obvio. Pascoli[34] en su biografía borrominiana ya lo menciona como cierto.

[32] En cierta historiografía española antigua hubo algún debate sobre la *españolidad* del Marqués debida a su origen portugués. Esta visión pacata e imperialista, tan propia de la crítica decimonónica, fue superada durante el primer tercio del siglo XX, pero tras la Guerra Civil, regresó con fuerza, y aún a veces reaparece, como un mal sueño.

[33] La mansión familiar de los Moura desapareció también en el terremoto de 1755.

[34] Pascoli, *op.cit.,* p. 301

Palazzo Spagna actual Embajada de España ante la Santa Sede, había sido adquirido en 1647 por la corona a la familia Monaldeschi. Hasta ese momento, y desde que los Reyes Católicos establecieran la representación española permanente ante el Papa, la residencia del embajador no tenía un lugar estable. La embajada estuvo en Piazza Navona, en Palazzo Cupis; en la cercana Piazza di Sant'Apollinaire, en Palazzo Altemps; en Piazza San Lorenzo in Lucina, en Palazzo Fiano; en Palazzo Doria Pamphili en el Corso[35].

En 1647, el entonces embajador de España Íñigo Vélez de Guevara, conde de Oñate, recibe la orden de reformar y ampliar este viejo caserón de los Monasldeschi. La historiografía tradicional había señalado sin embargo, que las obras pudieron haberse iniciado en tiempos de Castel Rodrigo. O como dice Pascoli, y confirman los últimos estudios, fue en tiempos del Conde de Oñate, pero también por el propio Borromini. Dice Pascoli a este respecto, "Questi son tutti capi d'opere, che acquistar gli fecero tanta fama, e tanta stima, che anche il Re di Spagna, che meditava di far aggrandire il suo palazzo di Roma, gliene ordinò il disegno, che quantunque non si mettesse poi in opera, piacque assai a S.M., da cui du onorato della croce dell'ordine di S. Jacopo, oltre mille doppie di regalo[36]".

La mano de Borromini en Palazzo Spagna a veces parece diluirse en las de su discípulo *Antonio del Grande, que lo terminó.* Han sido muchos los debates historiográficos sobre esta participación borrominiana, pero este trabajo del genial ticinés pertenece a otro discurso que escapa a éste, más vinculado con el patronazgo hispano que con las primeras obras independientes[37].

---

[35] Véase ESPADA BURGOS, M.: *Buscando a España en Roma*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, CSIC, Lunwerg editores, 2006, pp. 179-184.

[36] Pascoli, *op.cit.,* p. 301.

[37] Véase, por ejemplo, MONTIJANO GARCÍA, J.M.: "Cartografía del patronazgo hispano en Roma: Francesco Borromini" en *Cartografies visuals i arquitectòniques de la modernitat. Segles XV-XVIII. ACAF-ART, Barcelona, 30-31 octubre de 2009* (en prensa).

La teoría artística italiana en los tratados de perspectiva españoles[1]

Carmen González Román
Universidad de Málaga

"…con el amor que a los de mi naçion española tengo no mereçiendolo ellos menos que las demas naciones el tener escriptas los artes y otras muchas cosas en su lengua assi como ellos las tienen en la ssuya…"

Antonio de Torreblanca: *Los ssiete tratados de la perespectiva pratica* (ca. 1610)[2].

Resumen: *La presencia de la teoría italiana en los tratados españoles sobre perspectiva del siglo XVII es, sin lugar a dudas, decisiva. A partir de lo que podríamos denominar una suerte de "patrocinio conceptual" al que deciden acogerse aquellos teóricos y/o artistas españoles que se ocupan de esta "ciencia del arte", este estudio pretende no sólo constatar el empleo y desarrollo de ideas y modelos italianos, sino destacar los rasgos específicos y las aportaciones singulares de nuestros tratadistas a la teoría de la perspectiva.*
Palabras clave: *Perspectiva, teoría artística, tratados, arquitectos, ensambladores.*

Abstract: *The presence of Italian theory in 17th century Spanish treatises on perspective is undoubtedly decisive. From what could be called a sort of "conceptual sponsorship", of which benefits those theoreticians and / or Spanish artists active in the "science of art" choose to avail themselves, this study aims not only to verify the use and development of Italian ideas and models, but also to highlight the specific features and singular contributions of our writers of treatises to the theory on perspective.*
Key words: *Perspective, art theory, treatises, architects, assemblers.*

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del Programa Nacional I+D+I (Ministerio de Ciencia e Innovación), referencia: HAR2008-01636/ARTE: "La teoría sobre la perspectiva en España (siglos XVI-XVII): origen y fuentes conceptuales-terminológicas", cuya investigadora principal es la Dra. Carmen González Román.

[2] TORREBLANCA, Antonio: *Los ssiete tratados de la perespectiva pratica.* Biblioteca Nacional Argentina, FD 680(R806).

Fuera por un sincero sentimiento patriota, por mera retórica, o simple vanidad, el hecho es que el autor del hasta ahora primer libro sobre perspectiva conservado en español, Antonio de Torreblanca, se hacía eco de lo que a todas luces constituía una realidad, esto es, la falta de un tratado sobre teoría de la perspectiva escrito en español, tal y como se había realizado en otros idiomas.[3] Un pronunciamiento de esa índole estaba, no obstante, en consonancia con anteriores pretensiones y esperanzas tanto de artistas, como de eminentes científicos españoles del siglo XVI, sirva el ejemplo de Pedro Juan de Lastanosa quien, en la traducción de uno de los libros modernos de Geometría -que utilizará el propio Torreblanca-, *Los dos libros de la Geometría Práctica de Oroncio Fineo Delphinate…* (1554), expresaba una aspiración muy similar: "con desseo de ayudar en algo a my nasçión, tuve por bien de hurtar a otros mayores estudios y ocupaciones mías algunos ratos de trabajo para poner en lengua española la Geometría vulgar de Oroncio", y más adelante insistía Lastanosa: "será cosa justa que los de nuestra nación que son doctos (pues los hay, y muy señalados) s´empleassen en poner en lengua spañola… cosas de pesso y tomo, sacadas de los antiguos".[4]

Antonio de Torreblanca admite con pundonor haberse inspirado en autores clásicos y modernos: "con el ayuda de muchos autores así antiguos como más modernos que tan sabiamente an escrito della y considerado con mucha atención el proceder que cada uno a llevado me e venido a resolver en las reglas mejores mas ffaciles menos confusas y embaraçosas que me a sido posible". Ahora bien, aunque los principios científicos que encontramos en los tratados sobre perspectiva españoles están tomados de la tratadística especializada, principalmente la italiana, no considero apropiado hablar de "influencia" al ocuparnos de este asunto. Pienso que, en general, a la hora de tratar sobre la difusión y asimilación de las ideas artísticas ese término resulta insuficiente, cuando no inapropiado, pues induce a suponer la existencia de un "centro" predominante generador de ideas, modelos, etc., y una

[3] cfr. GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. "Uso y memoria de las fuentes antiguas en el primer manuscrito español sobre perspectiva" en *Arte y Memoria*, XVII Congreso C.E.H.A., Barcelona, 22-26 de septiembre de 2008 (en prensa).

[4] Tal y como argumenta Mª José Mancho, "las circunstancias históricas, en su conjunto, parecen confluir para que la lengua española, que según Nebrija había alcanzado su máxima cima, afiance aún más su hegemonía al convertirse en vehículo de divulgación científica en competencia con el latín. Justamente, en las introducciones de estas obras, los representantes de este humanismo científico ofrecen, de manera dispersa y sin pretensiones de organicidad, sus reflexiones personales, no sólo acerca de la materia sobre la que versan sus propios trabajos, sino también sobre la lengua en que se han expresado, el español en este caso", cfr. MANCHO, Mª Jesús. "La lengua española, vehículo de divulgación científica en el Renacimiento", en http://www.usal.es/~cilus/prologomariajesus.pdf [consultado 24-11-2010].

periferia meramente pasiva y receptora, algo que no suele suceder de ese modo, al menos, en el tema que aquí nos ocupa. Me parece, por tanto, más conveniente enfocar este asunto en otro sentido, y considerar lo que podríamos denominar una suerte de "patrocinio conceptual" al que deciden acogerse aquellos teóricos y/o artistas españoles que, ante la necesidad de ampliar o fijar unos conocimientos, seleccionan aquellos planteamientos que les resultan más convenientes o afines a sus inquietudes o a las demandas culturales de su territorio. Sólo desde este punto de vista podemos tratar de explicar la presencia o ausencia de determinadas fuentes en la tratadística española de la Edad Moderna.

Que una iniciativa como la de Torreblanca, procedente del ámbito del ensamblaje y la arquitectura, no se hubiera llegado a concretar a lo largo del siglo XVI desde ningún ámbito artístico –cuestión sobre la que más adelante me detendré– posiblemente tenga que ver con el denominado por Ernst R. Curtius[5] "retraso" cultural español durante la Edad Moderna, esto es, con una particular idiosincrasia sociocultural hispana que, pese al conocimiento de los principales tratados artísticos europeos,[6] decidió mantenerse vinculada a las técnicas y conocimientos transmitidos secularmente en el ámbito de los talleres.

Las traducciones españolas de textos antiguos y modernos fundamentales para el estudio de la Perspectiva habían sido impulsadas por la monarquía de Felipe II a partir de la creación de la *Academia Real Matemática*,[7] y el propio Juan de Herre-

---

[5] CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999, págs. 753-756.

[6] Sobre los libros de perspectiva contenidos en las bibliotecas de artistas españoles véase SOLER Y FABREGAT, Ramón: "Llibres de perspectiva a biblioteques d´artistes espanyols (Segles XVI-XVIII)", *D´Art, Revista del Departament d´Historia de l´Art* nº 20, 1994, págs. 167-180.

[7] Conviene señalar que con la creación de la Academia, Felipe II deseaba "que en mis reinos aya hombres expertos que entiendan bien las matemáticas y el arte de la arquitectura y otras ciencias y facultades a ellas anejas", cfr. LLAGUNO, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, 1800, II, pág. 360. En efecto, el propósito inicial, muy ambicioso, fue el de que en Madrid se instituyese un centro superior de enseñanzas técnicas donde se explicase el mayor número posible de ciencias aplicadas, entre ellas la arquitectura, tanto en su vertiente civil como militar. En la *Institución de la Academia* redactada por Herrera se exponía una amplia variedad de carreras y especialidades que se podrían cursar en ella, como la Aritmética, la Geometría, la Medicina, la Astrología, la gnómica, la cosmografía, la Náutica, la Perspectiva, la Música, la Arquitectura, la Pintura, la Fortificación, la Topografía y Nivelación y Artillería. De este modo, fueron profesores implicados en la docencia de dicha Academia los que publicaron traducciones de importantes obras clásicas, fundamentalmente obras relacionadas con temas astronómicos y técnicos. A pesar de la preferencia por las cuestiones técnicas, la primera obra impresa bajo el auspicio de la Academia dirigida por Herrera fue *La perspectiva y especularia de Euclides. Traducidas en vulgar castellano* (1585) de Pedro Ambrosio Ondériz. Sobre la actividad de Herrera en el contexto de la Academia véase ARAMBURU-ZABALA, M.A. y LOSADA, M.,

ra, en su *Institución de la Academia Real Matemática*, publicada en 1584[8], establecía entre los saberes exigibles a los arquitectos y pintores el dominio de la perspectiva, recomendando en particular al pintor: "ha menester de las Mathematicas, y perspectiva, Theorica y Practica, y con todo lo que para alcançar estas es necesario". El impulso dado en la España de Felipe II al estudio de las matemáticas y de las ciencias afines a ella tuvo, no obstante, una orientación marcada por los intereses de una monarquía que debía mantener sus posesiones de ultramar y su potencia bélica, de ahí el desarrollo de los estudios de geometría, perspectiva, óptica, etc. relacionados con la cosmografía y su aplicación al arte de navegar, así como a la fortificación militar, la balística, etc.

La ausencia en la España del siglo XVI de una tradición teórica en torno a la perspectiva a manos de los pintores -como sucedió en Italia a partir de tratados impresos- es, por lo tanto, una circunstancia significativa que caracteriza la situación teórico-artística de nuestro país en aquella centuria. Preciso es puntualizar que en el siglo XVII hallaremos algunas definiciones o métodos concretos sobre la construcción de la perspectiva -ocupando capítulos específicos- en tratados de pintura o arquitectura como los de V. Carducho, F. Pacheco, Fray Juan Ricci, Caramuel, García Hidalgo, etc., para cuya redacción se sirvieron de las autoridades modernas que escribieron sobre el tema, especialmente de Durero, Vignola, Barbaro, Serlio y Sirigatti.

Ahora bien, si la pintura en España no generó una teoría geométrica de la representación del espacio en el siglo XVI, sí se puede constatar la existencia en dicha centuria de una teoría de la perspectiva en manos de tracistas y constructores, los cuales desarrollaron lo que Lino Cabezas definió como "perspectiva angular" del Renacimiento español, transmitida a través de la obra de Rodrigo Gil de Hontañón y de Hernán Ruiz el Joven y que guardaría relación con el sistema expuesto por Panofsky para las artes figurativas de la Antigüedad.[9]

"Juan de Herrera y la cultura clásica" en GONZÁLEZ MORALES, M. Y SOLÓRZANO, J. (eds.): *II encuentro de Historia de Cantabria*, vol. 2, Universidad de Cantabria, 2005, págs. 729-774.

[8] SIMÓN J. y CERVERA, L.: *Institución de la Academia Real Matemática* (1584). Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995.

[9] CABEZAS GELABERT, Lino: *Tratadistas y tratados españoles de perspectiva desde sus orígenes hasta la geometría descriptiva de G. Monge, 1526-1803*. Publicación edicions Universitat de Barcelona, 1985. Más recientemente, del mismo autor, El *dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*. Madrid, Cátedra, 2008, pág. 394.

Volviendo a las palabras introductorias de Antonio de Torreblanca, pareciera que a comienzos del siglo XVII no se hubiera redactado todavía libro alguno sobre perspectiva en lengua española. Sin embargo, hubo algunas tentativas anteriores, siendo el proyecto más significativo el de Juan de Arfe al que sin duda alguna alude Torreblanca en el prólogo de su segunda versión cuando indica: "un arte que tanto ymporta para los que del necesitan (aqe. algunos lo an prometido en sus prologos y proemios)". En efecto, Juan de Arfe en el prologo a *De varia commensuracion para la esculptura y Architectura* (Sevilla, 1585) indicaba: "Perspectiva para los escorços y disminución de las figuras y animales, y otras cosas puestas en historia (como lo diremos en nuestra Perspectiva practica muy en breve)". Del manejo del tratado de Arfe por parte de Torreblanca no queda ninguna duda tras el análisis de la primera versión manuscrita de su libro.[10]

También sabemos por Ceán Bermúdez que Pablo de Céspedes escribió un tratado de perspectiva teórica y práctica, del que no se ha hallado ningún fragmento, "mas por sus pinturas –añade Ceán- se deduce la inteligencia con que estaría desempeñado".[11] También reproduce Ceán los versos que componen el *Poema de la Pintura* de Céspedes, en cuyo libro II dedicaba el racionero cordobés dos estrofas a la perspectiva, también incluidas con anterioridad por Pacheco en el *Arte de la pintura*: "Si enseñarte pudiese los concetos/ Escritos, y la voz presente y viva,/ Los primores abriera y los secretos/Que encierra en sí la docta prospectiva:/Como extendidos por el aire y retos/los rayos salen de la vista esquiva,/Como al término llegan a su intento./Dó paran, como en basa y fundamento…"[12]

Francisco Pacheco, por su parte, en el *Arte de la pintura* se refiere a un "autor moderno" que "en un libro de mano", definió la perspectiva como: "La perspectiva no es otra cosa que poner en debuxo todo aquello que al hombre se le representa delante de la vista, estando firme en un lugar y estando firme la vista", indicando al margen el nombre de Andrés García de Céspedes, Cosmógrafo Mayor del Conse-

[10] Véase GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: "Los ssiete tratados de la perespectiva pratica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 102-103, 2007, págs. 33-60. Según Navarro de Zuvillaga, Torreblanca se refiere a Pablo de Céspedes y su manuscrito sobre "Perspectiva Teórica y Práctica", atribución que nos parece poco probable a la luz de la información que arroja la primera versión del tratado de Torreblanca, cfr. NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: "Los dos libros de Geometría y Perspectiva de Antonio de Torreblanca", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69 (segundo semestre 1989), pág. 460.

[11] CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800, http://www.ceanbermudez.es/cean.asp [consultado 10-11-2010].

[12] PACHECO, Francisco (1649): *Arte de la pintura.* BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.). Madrid, Cátedra, (1990), 2001, pág. 386.

jo de Indias que fue nombrado Catedrático de Matemáticas en la Real Academia, donde ejerció su docencia entre 1607 y 1611.[13] García de Céspedes consiguió que se editaran su *Libro de instrumentos nuevos de Geometría*, y su contribución al arte de navegar, el *Regimiento de Navegación*. En el *Libro de instrumentos nuevos de Geometría* (1606) incluye "La Memoria de los Libros que tengo escritos en lengua castellana" donde señala, entre ellos, "Una Perspectiva teórica y práctica", obra que aún no se ha localizado pero que al parecer de Esteban Piñeiro correspondería a la parte incluida en los dos manuscritos de García de Céspedes conservados en la Universidad de Salamanca: *Declaración del instrumento para hacer relojes* (ca. 1582), y *Tratado de los relojes solares* (ca. 1590).[14]

Pacheco dedicó la mayor parte del capítulo VIII del *Arte de la Pintura* a la perspectiva, la cuarta y última parte del *debuxo*. En este espacio, como era lo habitual entre los pintores tratadistas españoles del XVII, incluyó las usuales opiniones de las autoridades artísticas, fundamentalmente Vasari, Leonardo y Alberti, aunque para los aspectos especulativos de la perspectiva remite a la bibliografía especializada en el tema, que él conocía, pero que no manejó en profundidad: Alberti, Durero, Vignola y Vredeman de Vries. Muy esclarecedora resulta, a nuestro propósito, la breve digresión sobre la arquitectura con la que cierra Pacheco este capítulo, por lo que atañe a los artífices que estaban verdaderamente interesados en la España del XVII en el desarrollo especulativo y geométrico de la perspectiva. El pasaje, que refleja el tono reivindicativo de los pintores frente a los arquitectos y constructores, un debate sobre el que hubo importantes pronunciamientos,[15] nos da a entender también que eran los canteros, albañiles y carpinteros lo que estudiaban las "medidas", en definitiva, los que dominaban los conocimientos matemáticos y los principios geométricos que constituyen el fundamento de la perspectiva. Así lo expresaba Pa-

[13] Sobre Andrés García de Céspedes véase LÓPEZ PIÑERO, J.M.: *Ciencia y Técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, Labor, 1979; ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano: "Las academias técnicas en la España del siglo XVI", *Quaderns d´història de l´enginyeria*, vol V, 2002-2003, pág. 13; del mismo autor, "La geometría en la España del Siglo de Oro" en *Contra los titanes de la rutina*. Madrid, C.S.I.C., 1994, pág. 75.

[14] Agradezco los datos facilitados amablemente por el profesor Mariano Esteban Piñeiro.

[15] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "L´architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l´Art*, 70, 1985, págs. 41-42. El debate en torno a las competencias y/o habilidades de los arquitectos y los pintores se mantendrá hasta la aparición del tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorun* (1693-1700), y posteriormente Ferdinando Galli Bibiena en su manual de arquitectura *L´architettura civile preparata su la geometría e ridotta alle prospettive* (1711), ambos tratadistas intentarán unificar pintura y arquitectura bajo el concepto de perspectiva, apoyándose en el arte específico de la escenografía. Véase al respecto GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, "*Lo fingido* [parece] *verdadero*: significado y uso del término *perspectiva* en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro" en *Imagen y Apariencia*. Congreso Internacional, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, CDROM, 2009.

checo: "…siendo de ordinario los que estudian la Arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros las medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjas y ornatos caprichosos… y otras mil galas que usan los pintores y escultores".[16] No es de extrañar, por tanto, que algunos de aquellos artífices "constructores", que llegaron a dominar también el arte de dibujar, fuesen los que llevaran a cabo algunas aportaciones teóricas sobre la perspectiva en la España del seiscientos.

Aunque la pintura llegó a ser hermanada estrechamente con la geometría por nuestros pintores y teóricos del Siglo de Oro, y tal como había prescrito Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura* (1435) el pintor debía ser docto en las artes liberales pero sobre todo debía tener un buen conocimiento de la geometría, dicho hermanamiento no fue más allá -en el contexto teórico de los pintores españoles- de amplios discursos en los que se argumentaba la liberalidad de la pintura.[17]

Responder, por tanto, a la cuestión de por qué en nuestro país la pintura no desarrolló una teoría geométrica de representación espacial constituye un asunto complejo. La situación artística y científica española en la que se desarrolla el germen de la teoría perspectiva italiana no se asemeja, según algunos investigadores, a la de otros países europeos. Este hecho sería consecuencia, según Lino Cabezas, del clima científico en nuestro país, derivado de una larga tradición en el estudio de la astronomía, la cartografía y el arte de navegar, todo ello enraizado con la ciencia árabe, de manera que "más que la práctica pictórica va a ser el ambiente científico lo que enmarcará el desarrollo de la teoría perspectiva en España".[18] Otros investigadores, en cambio, han tratado de explicar esa "ausencia" como resultado de un concepto peculiar del espacio, fruto de una particular mentalidad española, tal es el caso de José Emilio Burucúa en su ensayo sobre el uso y significado de la perspectiva en nuestros territorios.[19] En ese mismo ensayo Burucúa apuntaba hacia otra posi-

[16] Cfr. PACHECO, Francisco (1649): *El arte de la pintura*. BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.). Madrid, Cátedra, (1990), 2001, pág. 394.

[17] Cfr., CALVO SERRALER, Francisco: *Teoría de la pintura del siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991. Un análisis del papel representado por la Geometría en el contexto teórico español a partir de las consideraciones sobre la liberalidad de la pintura en el tratado de Lázaro Díaz del Valle, en RIELLO, José Mª, "Geometría (a esta arte se reduce la pintura y dibujo). Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura", *Anales de Historia del Arte* nº15, Universidad Complutense de Madrid, 2005, págs. 179-195.

[18] Cfr. CABEZAS GELABERT, L., "La "perspectiva angular" y la introducción de la perspectiva artística en la España del siglo XVI", *D´Art. Revista del Departament d´Historia de l´Arte* nº 15, 1989, págs. 166-180.

[19] BURUCÚA, José Emilio: "Arte difícil y esquiva. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal, y las colonias iberoamericanas (siglos XVI-XVIII)", *Cuadernos de Historia de España*. Instituto de Historia de España. Buenos Aires, LXXI, 1989, págs. 131-186; LXXII, 1990, págs. 179-280; y LXIII, 1991, págs. 174-290.

ble interpretación que nos parece más certera, la presunta relación crítica del arte y del pensamiento español con la perspectiva como un síntoma más del conflicto de España con la ciencia moderna.[20] Por su parte, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, además de los condicionantes sociales del artista y del papel de la Iglesia añadió una importante circunstancia, la ausencia en España de una ideología del *disegno*: "La difícil posición del artista en España, luchando siempre por el reconocimiento de la "Libertad, Ingenuidad y Nobleza" de la pintura… el evidentemente bajo nivel teórico de muchos de los pintores españoles, y el peso abrumador de la Iglesia, que llega a considerar la pintura como una verdadera sierva… no facilitaban precisamente una especulación en torno al "diseño" y sus problemas teóricos al modo de los desarrollados en Italia en los círculos intelectuales".[21]

De lo que a estas alturas no cabe duda es del desarrollo de una teoría específica sobre la perspectiva a lo largo del seiscientos a manos de ensambladores y arquitectos, pues a ellos se debe la redacción de la mayor parte de los manuscritos hasta ahora descubiertos. Posiblemente, esta circunstancia tenga que ver con el afán de teorizar de un modo asequible y favorecer al mismo tiempo la difusión de unos conocimientos que se venían aplicando en talleres relacionados, particularmente, con las artes "constructivas": cantería,[22] arquitectura y ensamblaje, desde la centuria anterior. Aún así, exceptuando algunas ilustraciones contenidas en cartillas de dibujos,[23] ninguno de aquellos tratados llegó a la imprenta. La ausencia de patrocinio para la publicación de libros que resultaban costosos por la cantidad de grabados que contenían constituye una realidad en la cultura editorial española de aquellos siglos. Esta circunstancia no implicó una falta de difusión, antes al contrario, tal y como demostró Esteban Piñeiro, respecto a la importancia de los tratados manuscritos de geometría en el siglo XVI, al recalcar la importancia que el manuscrito tenía en aquella centuria, especialmente en determinadas materias, como la náutica o la ingeniería.[24]

[20] Sobre la relación arte-ciencia en la temática concreta de la perspectiva interesa conocer también la aportación de BURUCUA, José Emilio y VIDAL, Silvana: "Giordano Bruno y los argumentos a favor de la infinitud del universo" en *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 105-120.

[21] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*. Madrid, Cátedra, 1986, pág. 15.

[22] Acerca de los manuscritos de cantería conservados véase el estudio y la actualización bibliográfica contenida en CALVO LÓPEZ, José, "El manuscrito *Cerramientos y trazas de montea*, de Ginés Martínez de Aranda", *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 325, 2009, págs. 1-18.

[23] La primera lámina impresa en España dedicada a la perspectiva teórica forma parte de la cartilla de dibujo de Pedro de Villafranca (1637).

[24] ESTEBAN PIÑEIRO, M, "La geometría en la España del Siglo de Oro", op. cit. pág. 81. El elevado coste que debía suponer la edición de textos sobre perspectiva, arquitectura o ciencias afines, dada la cantidad de material gráfico que debía acompañar la demostración de los postulados, llevó a la mayoría de los autores a desistir del proyecto o a buscar mecenas que sufragaran los gastos de edición, objetivo que no fue siempre cubierto.

Pero no debemos olvidar otra cuestión importante, y es la que concierne al debate –muy presente en el Siglo de Oro español- en torno a la supremacía de las artes, particularmente entre pintores y escultores, lo cual explicaría el hecho de que tres de los manuscritos más representativos sobre perspectiva en el siglo XVII fueran obra de Antonio de Torreblanca y de Salvador Muñoz, artistas procedentes de la escultura y el ensamblaje.

La teoría de la perspectiva procedente de Italia.

La presencia de la teoría italiana en los tratados españoles sobre perspectiva del siglo XVII es, sin lugar a dudas, decisiva. Constituye una incógnita -ya planteada por algunos investigadores- el hecho de que la teoría francesa sobre dicha ciencia del arte sea escasamente utilizada en España,[25] pese a que hay constancia de libros como los de Coussin o Marolois que formaron parte de las bibliotecas de nuestros artistas y teóricos de los siglos XVI y XVII; como también estuvo muy presente en los anaqueles la versión latina del tratado de Durero, *Institutionun Geometricarum Libris* (París, 1532).[26]

Los autores italianos más utilizados para la fundamentación conceptual e iconográfica de los tratados escritos en la España del XVII fueron principalmente Serlio, Barbaro, Vignola -y su comentarista Ignazio Danti-, y Sirigatti. Todos ellos están presentes en las dos versiones escritas por Antonio de Torreblanca, manuscritos con los que se inaugura la temática en el seiscientos.[27]

---

[25] José Mª Gentil Baldrich se sorprendía, acertadamente, de que en la relación propuesta por Herrera en la *Institución de la Academia Real Matemática*, no figurasen los correctos autores franceses (Viator, Coussin, Du Cerceau), cfr. GENTIL BALDRICH, José Mª: "El Libro de Perspectiva" en *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II*. Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, pág. 232.

[26] Hernán Ruiz II, Francisco de Mora, Carducho, Pacheco, Velázquez, entre otros muchos, eran conocedores de la obra de Durero, Cfr. SOLER Y FABREGAT, Ramón: op. cit., págs. 167-179.

[27] TORREBLANCA, Antonio: *Los ssiete tratados de la perespectiva pratica* (ca.1610). Biblioteca Nacional Argentina, FD 680(R806) y TORREBLANCA, Antonio: *Los dos libros de geometría y Perespectiva pratica* (1616-1619). Archivo de la RABASF, Madrid, documento 364/3. Pese al predominio de las fuentes italianas, el autor también se apoya, particularmente en la primera versión de su tratado, en la teoría artística española. Uno de los autores más nombrados por Torreblanca en el primer manuscrito es Juan de Arfe, con el que existen evidentes similitudes en pasajes y definiciones concretas, véase al respecto GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: "Origen y destino de los tratados sobre perspectiva en España. Confrontaciones entre la teoría escrita y la práctica artística" en *Mirando a Clio, el arte español reflejo de su historia*. XVIII Congreso C.E.H.A., Santiago de Compostela, (en prensa). La primera versión del tratado manuscrito de A. de Torreblanca, custodiada en la Sala del Tesoro de la B.N. Argentina, ha sido analizada por GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: "Los ssiete tratados de la peres-

Torreblanca llevó a cabo un uso particular de los tratados italianos, pues no se limitó a reproducir pasajes o figuras de un modo literal sino que las argumentó y trató explícitamente de hacerlas más asequibles, desarrollando para ello determinadas reglas, algunas de las cuales son creación propia.[28] Pero además, nuestro teórico se "atrevió" a confrontar la teoría expuesta por los italianos, como sucede al hablar de la segunda regla del Vignola, donde reconoce la aportación de Baltasar de Siena (B. Peruzzi) y Pietro del Borgo (Piero della Francesca), y concluye: "... asi digo que la regla ssigunda del Vignola es ssacada dela de Baltasar de Siena porque su fundamento lo tiene en ella como adelante provare con demostración manifiesta y le llamo el camino real del arte de la prespectiva ..."[29]

Existen sutiles diferencias entre las dos versiones del ensamblador levantino, tanto en lo que concierne a la estructura de los tratados como a las fuentes manejadas. Resulta significativo que en la primera versión [**Fig. 1**] cite a teóricos españoles como Juan Pérez de Moya, y muy especialmente Juan de Arfe, mientras que en el manuscrito final -más elaborado y reconocido por el propio autor como resultado de anteriores "borradores"- [**Fig. 2**] mencione exclusivamente a artistas y teóricos italianos.[30] Parece como si ese viraje hacia el país vecino constituyera, de algún modo, un reconocimiento del papel desempeñado por la teoría en la valoración de la actividad del artista, de tal manera que Torreblanca se muestra consciente de la necesidad de considerar, también en España, la "ciencia del arte" como fundamento

pectiva pratica ...", op. cit. La segunda versión, conservada en la biblioteca de la RA.B.A.S.F., fue estudiada por NARARRO DE ZUVILLAGA, J.: "Los dos libros de Geometría y Perspectiva ..., op. cit.

[28] Las aportaciones de Torreblanca más destacables en la segunda versión del tratado, desde el punto de vista teórico son, a juicio de Navarro de Zuvillaga, la utilización de puntos de fuga de horizontales -que no son ni el punto principal ni los de distancia-; el trazado que hace de cuerpos doblemente oblicuos, con respecto al suelo y con respecto al cuadro; el escorzo del caballo, y la regla que da para la construcción de escenas teatrales, cfr. NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.: "Los dos libros ...", op. cit., pág. 485.

[29] TORREBLANCA, A.: *Los dos libros ...*, fol. 53. Panofsky señaló la importancia del tratado de Vignola-Danti como complemento de las teorías de Viator incorporando el método del punto de distancia. PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1973. Con posterioridad, Luigi Anzivino, en su riguroso análisis del tratado de perspectiva de Vignola señala que la segunda regla de la Perspectiva tiene autonomía referente al discurso de Viator, y que tendría su fundamento en la práctica perspectívica que ejercita la pintura italiana del *Quattrocento*, un tipo de "composición frontal unitaria" propia de la tradición pictórica italiana, bien diferente de la representación "angular" francesa. ANZIVINO, Luigi: *Prefazione alla "Regole della Prospettiva Prattica"* (1743). Bolonia, Arnaldo Forni Editore, 1978.

[30] No obstante se puede intuir aún, en la segunda versión, la inspiración de Torreblanca en Juan de Arfe, particularmente en el modo de aludir a la Geometría, que el platero sevillano entendía como "puerta de otras artes", mientras el ensamblador indicaba "... la geometría a quien yo lo remito porque ella es la puerta ..." (Libro segundo, portadilla); o bien, "advirtiendo que el que lea este mi libro que la puerta por donde se entra al saber deste arte es la geometría ...", cfr. TORREBLANCA, A. *Los dos libros ...*, Libro segundo, Tratado I, Cap. I, fol. 1.



1. Antonio de Torreblanca. *Los ssiete tratados de la perespectiva pratica.* Tratado VII (ca. 1610). B.N. Argentina.



2. Antonio de Torreblanca. *Los dos libros de geometria y perspectiva. Libro segundo* (1617). R.A.B.A.S.F. Madrid.

de la pintura y la arquitectura, expresándolo de este modo: "siendo tan necesaria a la pintura y arquitectura para sus demostraciones y disignios y mucho mas para el arte de la pintura sin la qual no es de consideración ni tampoco el pintor lo es sin ella por no poder hazer sin ella demostración de su obra… demás de lo que por saberla se ennoblece el pintor y abilita en su arte…"[31]

El título de la primera versión: *Los siete Tratados de la perspectiva Práctica… Útil a la Arquitectura y escultura y en particular muy necesaria a la Pintura*, ya expresaba de algún modo la necesidad de establecer como soporte de las tres artes a la perspectiva, un título que posiblemente tomara nuestro teórico de Daniele Barbaro quien, de modo explícito, estableció también en el enunciado de su libro la vinculación entre las tres artes: *La pratica Della perspectiva di Monsignor Daniel Barbaro… opera molto profittevole a pittori, scultori, et architetti* (1569). De algún modo, Torreblanca estaba contribuyendo con estos pronunciamientos a las declaraciones en España en torno a la liberalidad de las artes, particularmente a aquellos argumentos

[31] TORREBLANCA, Antonio: *Los dos libros…* Libro segundo, Prólogo.

que defendían el carácter no mecánico de las mismas a partir de su vinculación con la geometría y la perspectiva.[32] Dicho debate apareció como discurso programático específico en el año 1600, fecha en la que Gaspar Gutiérrez de los Ríos publicó su *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles…* , allí aludía, concretamente en el Capítulo XIIII, a la competencia del Dibujo con las Artes matemáticas: Aritmética, Geometría y Perspectiva.

Destaca en los dos manuscritos de Torreblanca la importancia concedida a la geometría, materia que ocupa un amplio espacio y, en relación con ella, la introducción de una regla del matemático italiano Nicoló Tartaglia, regla que parece ignorada hasta entonces por la teoría española y que, después de Torreblanca, volveremos en cambio a verla utilizada por otro tratadista, Diego López de Arenas.[33] Tartaglia fue autor de la primera traducción al italiano de la geometría de Euclides [**Fig. 3**], y es curiosamente a esta edición, y no a la que realiza Rodrigo Zamorano en 1576, a la que acude nuestro ensamblador.[34] De la importancia concedida por Torreblanca a

[32] La consideración de la perspectiva entre las artes liberales se apoya en sus fundamentos matemáticos, pues en la clasificación humanista de las artes, la perspectiva como ciencia de la visión era una disciplina filosófica colocada en posición subalterna respecto a las artes del *quadrivio*: aritmética, geometría, música y astronomía. En los tratados del Renacimiento va a aparecer también entre las artes subalternas la "práctica de la perspectiva", que deja de ser la disciplina medieval que competía a los filósofos y se convierte en el nuevo arte de la representación de los artistas y matemáticos pues no sólo tiene una finalidad artística, sino también científica, como apoyo a aquellas disciplinas como la arquitectura, la astronomía, la geografía o la gnomónica, que necesitan representar sobre el plano los problemas espaciales que son objeto de su estudio, cfr. CAMEROTA, Filippo: "Misurare ´per perspectiva´: geometría práctica e *prospectiva pingendi*" en *La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall´antichità al mondo moderno*, SINISGALLI, Rocco, (ed). Firenze, Cadmo, 1998, pág. 293-306.

[33] *Breve compendio de la carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolas Tartaglia, y otras cosas tocantes a la iometría y puntas del compás … por diego Lopez de Arenas… Impresso en Sevilla por Luis Estupiñán, en la calle de las Palmas. Año de 1633.*

[34] Curiosamente Juan de Herrera, cuando en la *Institución de la Academia…* establece los libros para cada ámbito del saber, recomienda a los aritméticos las obras de Tartaglia relacionadas con las matemáticas: "exercitarse en algunos de los muchos q ay dela práctica qual el de frater Luca, los de Tartaglia…" (fol. 8r.-8v.); o bien, a los que se quieran formar como artilleros, la correspondiente obra del erudito italiano: "En la Academia se podrá leer el tratado que desta arte hizo Nicolo Tartaglia…" (fol. 18v.). Sin embargo, pese al prestigio de Tartaglia como matemático e ingeniero militar, Herrera no incluyó la primera traducción de los *Elementa* de Euclides realizada por Tartaglia entre los libros destinados a formar a los geómetras, obra que sí manejó, en cambio, Antonio de Torreblanca. López Piñero considera que la manifestación más visible de la vigencia de los supuestos del humanismo fue la traducción de la obra de Euclides a la lengua vulgar. La primera había sido la italiana (1543), realizada por Niccolò Tartaglia, seguida de la alemana (1562), la francesa (1564) y la inglesa (1570). Es muy significativo que la primera versión castellana (1576) se debiera a Rodrigo Zamorano, catedrá-

la regla de Tartaglia, cuyo procedimiento fácil y asequible permitía ser empleada sin precisos conocimientos matemáticos, se deduce otra característica esencial de los textos escritos por el ensamblador levantino, el mayor peso de lo pragmático frente a lo especulativo.


EVCLIDE MEGARENSE PHILOSOPHO, SOLO INTRODVTTORE DELLE SCIENTIE MATHEMATICE.

DILIGENTEMENTE RASSETTATO, ET ALLA integritá ridotto, per il degno professore di tal Scientie Nicolo Tartalea Brisciano.

SECONDO LE DVE TRADOTTIONI.

CON VNA AMPLA ESPOSITIONE dello istesso tradottore di nuovo aggiunta.

TALMENTE CHIARA, CHE OGNI MEDIOCRE ingegno, senza la notitia, over suffragio di alcun'altra scientia con facilità serà capace a poterlo intendere.

IN VENETIA, Appresso Curtio Troiano. 1565.

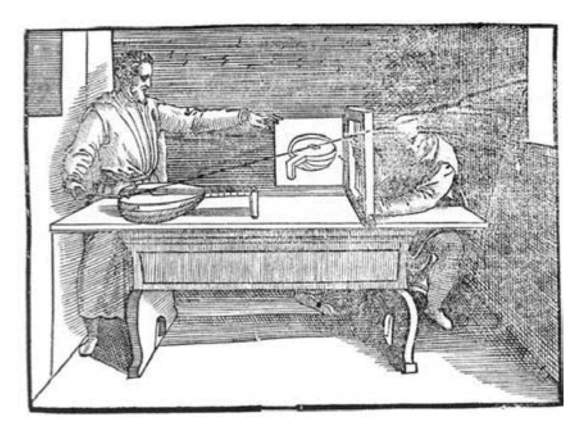
3. Nicolò Tartaglia (1543). *Euclide Megarense Philosopho… diligentemente rassettato el alla integrità ridotto, peri l degno professore di tal Scientie Nicolo tartalea Brisciano… In Venetia, 1565.*

El conocimiento del texto de Daniele Barbaro resulta evidente y lo demuestra al citarlo en relación a diversos temas, como sucede al hablar del instrumento “ingenioso” [**Fig. 4**] de Alberto Durero, inventor de lo que Torreblanca llama “telarejo” [**Fig. 5**];[35] o cuando emplea el término *sciographia,* con el que Barbaro iniciaba la *Parte Quarta, Nella quale si tratta della Scenographia cioè delle scene,* asociando la *sciographia* a las escenas definidas por Vitruvio para el teatro.[36] De modo semejante se pronunciará Torreblanca: “y de aquí tomaron motibo los griegos para llamar scioggrafia cosa mostrada o vista por mas que por un lado que es de donde le procede el escorço suyo lo qual particularmente sse descubrio en las escenas o casas de comedias que ellos hacian pa reçitar ystorias y

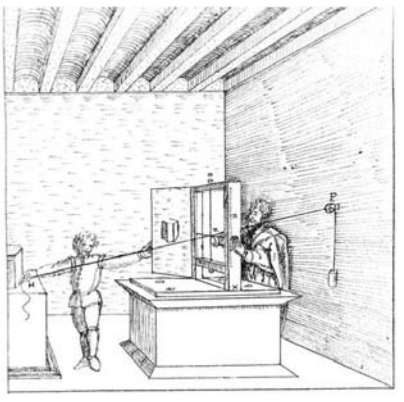
tico de la Casa de Contratación, otra institución de carácter técnico que no utilizaba el latín. A pesar de la preferencia por las cuestiones técnicas, la primera obra impresa bajo el auspicio de la Academia dirigida por Herrera fue *La perspectiva y especularia de Euclides. Traducidas en vulgar castellano* (1585) de Pedro Ambrosio Ondériz; y Juan Cedillo Díaz dejó manuscrito el texto de *Los seis libros primeros de la Geometría* de Euclides, traducidos, según consta en una carta introductoria, por orden del rey. Años más tarde, un matemático formado en la Academia, Luis Carducho, publicaría otra versión (1637), cfr. LÓPEZ PIÑERO, José Mª *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Labor, 1979, págs. 177-178.

35 TORREBLANCA, A.: *Los dos libros…* op. cit. Libro segundo. Tratado segundo, figs. 16 y 17: “Sobre todo lo que en la ffigura 16 ssea dicho verna muy bien traer el ynstrumento yngeniosso de Alberto durero el qual pornemos coregido y liberal para el operar de como lo trae el patriarca daniel barbaro y e barocio el padre maestro danti y juntamente diremos con mucha claridad como sse opera con el qual ninguno destos autores lo trata [+ con tantas particularidades]…”

36 BARBARO, Daniele: *La pratica Della perspectiva di Monsignor Daniel Barbaro electo patriarca d´Aquileia…* Venecia, 1579, FORNI, Arnaldo (ed.), Bolonia, 1980, pág. 129: *& cosi havendo diviso in tre maniere tutto lo apparato delle favole viddero, che la Perspettiva era molto necessaria all´architetto, & cosi hanno interpretato quella parola Sciographia per la Perspettiva, laquale è come una adombratione.*



4. *La pratica Della perspectiva di Monsignor Daniel Barbaro… opera molto profittevole a pittori, scultori, et architetti* (1569).



5. Antonio de Torreblanca. *Los dos libros de geometría y perspectiva* (1616-1619).

otras cossas de placer".[37] También el "mazorco" que dibuja Torreblanca parece tomado de Barbaro, si bien la fuente común de ambos sería el que trazó Piero della Francesca en su *De prospectiva pingendi*.

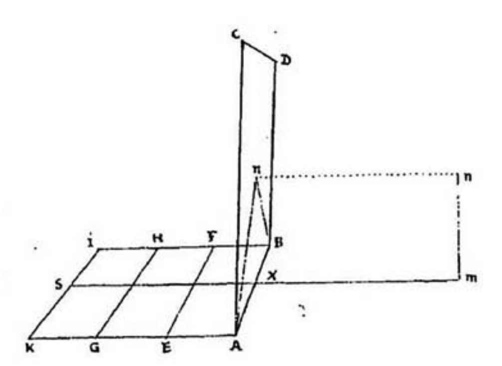
Cuando Antonio de Torreblanca alude a la pirámide visual, principal fundamento en la definición de la perspectiva geométrica, menciona a Leon Battista Alberti, a *M. Peruxia* [Ignazio Danti], así como a Vignola. El planteamiento básico de la pirámide visual, presente en la formulación teórica de los tratadistas sobre perspectiva desde Leon Battista Alberti, es expresado por Torreblanca de la siguiente manera: "por medio de la comun seccion de lineas vissuales que en fforma de una piramide redondo ssalen del ojo cuya punta esta en el y vassa en la cossa mirada como consta de la ssupossicion ssegunda de la perespectiva de Euclides".[38]

Un papel determinante cumplieron *Le due regole della perspettiva practica* del Vignola [**Fig. 6**] en los tratados de Torreblanca. En el arquitecto y teórico italiano se inspira el ensamblador para definir las reglas sobre la perspectiva, así como a la

[37] TORREBLANCA, A.: *Los ssiete tratados…*, fol. 32r.-32v.

[38] TORREBLANCA, A.: *Los ssiete tratados…*, fol. 32r. En el mundo antiguo la teoría de la visión se debatió en las dos principales escuelas de pensamiento, la atomista de Demócrito sostenía que la visión se formaba debido a la impresión en el ojo de imágenes emanadas de los cuerpos, y la matemática de Pitágoras que mantenía, al contrario, la emisión de rayos que partían del ojo hasta la superficie de los objetos. Esta última idea se concretó en la formulación geométrica de Euclides que elaboró un modelo de la visión que permaneció inalterado hasta la Edad Moderna. Véase al respecto: CAMEROTTA, Filippo, "La`perspectiva´ dei filosofi" en *La prospettiva del Rinascimento, Arte, architettura , scienza*. Milano, Electa, 2006, pág. 10.





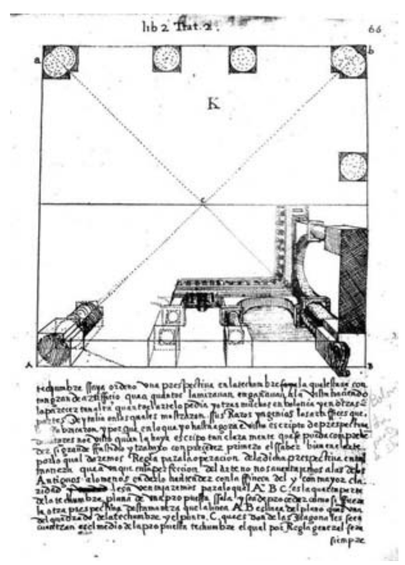
7. Antonio de Torreblanca. ***Los ssiete tratados de la perespectiva pratica*** (ca. 1610). Tratado II. Definición II.

6. *Le due regole della Prospettiva Pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola, con i commentarii del R.P.M. Egnatio Danti, Matematico dello Studio di Bologna. Roma, 1583.*

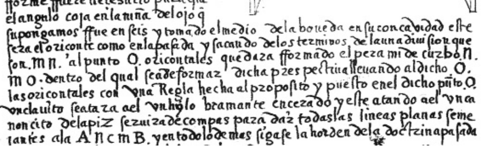
hora de realizar algunas ilustraciones. Especialmente le resultaron esclarecedores los comentarios realizados por I. Danti, al que cita con frecuencia, y del que procede, por ejemplo, el comentario incluido en la primera regla referente al instrumento de Tomaso Laurente [**Fig. 7**]. Torreblanca manifiesta que la primera regla del Vignola fue también expuesta por otros autores como Daniel Barbaro o Lorenzo Sirigatti, pero que, con todo, la considera "embaraçosa aun para el diestro quanto mas al prinçipiante", por lo que se inclina por desarrollar unas reglas fundadas en la segunda del Vignola. La primera regla, que permitía determinar la perspectiva como intersección de los rayos visuales con el cuadro a partir de la planta y alzado tenía, como el propio Torreblanca indica, su origen en la *Especularia* de Euclides, por lo que considera que debería llamarse "ordinaria", por ser la regla más antigua. En cambio, denomina a la segunda regla del Vignola "camino real", por su facilidad y seguridad en el operar.

Un ejemplo del modo en que Torreblanca aplica y desarrolla una regla ya expuesta por Vignola-Danti a fin de que se "pueda comprehender sin grande ffastidio y trabajo" lo encontramos cuando trata de la pintura de los techos planos y las bóvedas. Es en este pasaje cuando pone como ejemplo una pintura realizada por el italiano, "la camara o sala redonda del palacio de caprarola", donde la perspectiva del

techo estaba ejecutada con tan gran artificio que "a quantos la mirauan engañaban a la vista haciéndola parecer tan alta quanto el arte lo pedia".[39] El dibujo que ofrece la perspectiva pintada en un techo plano [**Fig. 8**] procede en parte de la ilustración del Vignola;[40] sin embargo, en la que aparece al final de este mimo capítulo, donde enseña cómo pintar una perspectiva en una bóveda [**Fig. 9**], Torreblanca nos ofrece un original dibujo de una perspectiva realizada en una superficie esférica. Preciso es señalar que en todo el siglo XVI español no aparece ningún tratado que aborde la técnica de la representación perspectiva en techos ni bóvedas, siendo este procedimiento iniciado en España por Torreblanca en la segunda versión de su tratado: *los dos libros de perspectiva*.



8. Antonio de Torreblanca. *Los dos libros de geometría y perspectiva* (1616-19). Libro 2, Trat. 2.



9. Antonio de Torreblanca. *Los dos libros de geometría y perspectiva* (1616-19). Libro 2, Trat. 2.

[39] TORREBLANCA, A.: *Los dos libros…* op. cit., fols. 65v-66. Este edificio es mencionado por I. Danti, quien destaca igualmente otros con perspectivas fingidas en bóvedas y paredes por él conocidos, como la sala de los Suisaros, o la de los apóstoles en el Vaticano; la del Palacio del señor Iason y del señor Pompe Visani en Bologna; Palacio de Mathe, pintada por Guibanni Alberti del Borgo; y la del Palacio Chigi, pintada por Baltasar de Siena.

[40] La ilustración de la cuadratura de Torreblanca tiene el mérito de ser diferente a la de Vignola-Danti, y "es el único ejemplo ilustrado que podemos encontrar en un tratado de perspectiva español, hasta la aparición de *Artes excelencias…*, ya que la obra de García Hidalgo se publica en Madrid sobre 1693", cfr. MARTÍN PASTOR, Andrés, *Artes excelencias della Perspectiba, 1688. Estudio de un tratado inédito de perspectiva del siglo XVII*, Tesis Doctoral inédita dirigida por D. José María Gentil Baldrich, leída el 2 de octubre de 2009 en la ETSA de Sevilla, pág. 188.

Una nueva referencia al arte italiano la encontramos unas páginas más adelante cuando, al exponer cómo situar en la pared de una sala una historia o arquitectura a cierta altura, se refiere a la obra realizada por Andrea Mantegna en la sacristía de la Iglesia de los Eremitani describiéndola como "una historia en la pared en parte superior el plano a la vista del hombre hizo que las figuras no se viesen las plantas o pies mas o menos según lo pedia el arte…"

Otra fuente importante para Torreblanca es el tratado de Serlio, en quien se inspira para algunas definiciones y un número importante de dibujos [**Fig. 10**]. Para los trazados escorzados Torreblanca emplea el libro de Lorenzo Sirigatti, teórico que, tal y como indica, se ocupó en extensión de los escorzos.

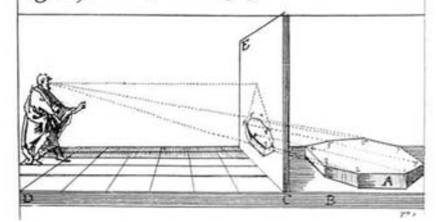


10. Antonio de Torreblanca. *Los ssiete tratados de la perespectiva pratica* (ca. 1610). Tratado IV.

La falta de interés en España por la teoría de la perspectiva -asunto con el que comenzábamos este trabajo reproduciendo las palabras de Antonio de Torreblanca a principios del siglo XVII- se constata en las declaraciones que también hace en su tratado Salvador Muñoz: "Por lo poco que en España se estiman estas cosas y lo poco que de ellas se trata, hay pocos en la lengua castellana y muchos se quedaron escondidos sin salir a la luz, por no haber quien los favorezca, porque lo que más aumenta el ánimo de los hombres es la estimación igual al don de sus obras que muchos con el grande gusto y aprecio que a estas artes del dibujo tienen se animarían a ilustrar esta lengua y su tierra, como Italia y otras naciones lo hacen"[41]

Interesado por transmitir en nuestro país los fundamentos geométricos de la perspectiva, el también ensamblador y arquitecto Salvador Muñoz, natural de Badajoz y activo en Madrid, concluyó en 1636 un tratado -del que se conservan varias

[41] Estas palabras proceden de una copia manuscrita del tratado de Salvador Muñoz, concluida el 30 de noviembre de 1713, localizada en Argentina por Ramón Gutiérrez, cfr. GUTIÉRREZ, R.: "El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 22, 1991, pág. 56.



En que consiste el fundamento de la Perspectiua, i que cosa ella es. Capitulo. 3.

El principal fundamento de esta primera Regla no es otra cosa que una seccion de lineas, como se ve que las lineas que salen de los angulos del octangulo van a la vista del hombre a juntarse en un punto i adonde vienen cortadas en la pared forman un octangulo en Perspectiua. I por que la Perspectiua no viene a ser otra cosa que una cosa vista de cerca, o de lexos; i aviendo de pintar cosas tales conviene que sean fingidas detras de la pared, mas o menos adentro como le pareciere al operante: Como aqui por el octangulo dicho que muestra estar de la otra parte de la pared lo que ai de la B. a la C. por que la C. muestra ser la pared i la B. el principio del octangulo, i la distancia C. D. I por no ser esta presente figura mas que para mostrar el nacimiento de esta Regla bastantemente sea dicho de su efecto.

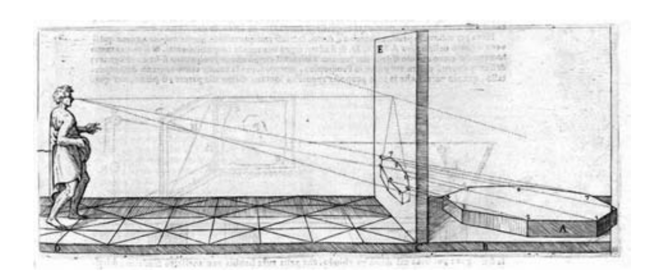
11. *Las dos reglas de perspectiva practica de Iacome Barozzi de Vignola, Traducidas y Commentadas por Salvador Muñoz Escultor i Architecto.* Ms. Biblioteca Museo Lázaro Galdiano.

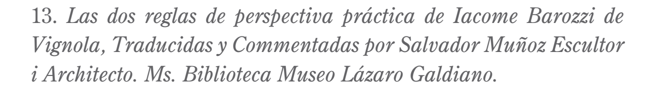
copias- en el que traduce y comenta el texto de Vignola [**Fig. 11**].[42] Ceán Bermudez, en sus acotaciones al trabajo de Eugenio Llaguno y Amirola, resume algunas de las fuentes consultadas por Salvador Muñoz en su traducción: "Manifiesta el traductor de esta obra que entendía muy bien la materia de perspectiva, y en el prólogo hay bastante erudición, pues da a entender que conocía el comento de Vignola hecho por el P.M. Ignacio de Anti [**Fig. 12**]; habla del instrumento de Durero [**Fig. 13**]; y dando a conocer el objeto de la perspectiva, ofrece suposiciones de Euclides. Conoce la obra de Serlio y otros; y concluye su trabajo con el elogio de la pintura, escultura y arquitectura, que ilustra con ejemplos de varones célebres que se honraron con el dictado de pintores".[43]

Además de los autores nombrados por Ceán, el retablista extremeño cita en su manuscrito la obra de arquitectos italianos como Scamozzi, Alberti, Barbaro, Vasari,

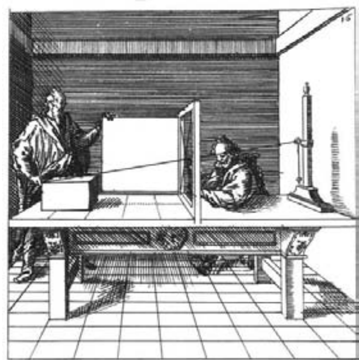
[42] Sobre la fecha probable de redacción de tratado de Salvador Muñoz, así como para los datos biográficos, véanse los trabajos de Fernando Marías y Ramón Gutiérrez indicados más adelante. Una de las copias manuscritas de Salvador Muñoz se encuentra en la Biblioteca Nacional de España: *Perspectiva de Viñola comentada por Muñoz* (1642); también en Madrid, en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano se conserva otro ejemplar: *Las dos reglas de la perspectiva práctica de Iacome Barozzi de Vignola, Traducidas y Commentadas por Salvador Muñoz Escultor i Architecto. Acabose el Año de 1632…*). Una tercera copia se encuentra en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla: "Las dos reglas de Perspectiva Práctica de Iacome Barozzi de Viñola. Traduzidas y comentadas por Salvador Muñoz. Escultor y Architecto. En Madrid (copia de 1702 de otro manuscrito de 1642) y, por último, la copia fechada en 1713, titulada *Libro de prespectiba de barios autores con barias reglas y curiosidades…* en la biblioteca de Ramón Gutiérrez (Resistencia, Argentina). Aunque las referencias al tratado de Salvador Muñoz se remontan a 1829, los únicos estudios publicados al respecto son, en orden cronológico, GUTIÉRREZ, Ramón: "El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz…" op. cit.; MARÍAS, Fernando: "Teoría e historia en el tratado de arquitectura de Salvador Muñoz" en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Universidad Complutense de Madrid, 1992, II, págs. 1445-1461. TEJADA, F., Introducción a *Las dos reglas de la perspectiva práctica de iacome barozzi de vignola, traducidas y comentadas por…* Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1996.

[43] LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Renacimiento*. Madrid, Imprenta Real, 1829, IV, pág. 35.





12. *Le due regole della Prospettiva Pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola, con i commentarii del R.P.M. Egnatio Danti, Matematico dello Studio di Bologna. Roma, 1583.*



13. *Las dos reglas de perspectiva práctica de Iacome Barozzi de Vignola, Traducidas y Commentadas por Salvador Muñoz Escultor i Architecto. Ms. Biblioteca Museo Lázaro Galdiano.*

Palladio y Pietro Cataneo; si bien parece haber consultado fuentes francesas y alemanas, como los tratados de Vredeman de Vries, Jean Bullant, Philibert De l´Orme o J. A. du Cerceau.[44] Todo ello indica su dominio en las fuentes teóricas aunque, en su exposición sigue predominantemente el tratado de Vignola-Danti, además de consultar el Libro II de Serlio, y otros ejemplares -a los que cita expresamente- como el dedicado a la perspectiva por Daniele Barbaro, la edición de la geometría de Euclides realizada por Tartaglia, la traducción española de la perspectiva y especularia de Euclides de Ambrosio Ondériz, Cousin, Durero y Baltasar Peruzzi de Sena.[45]

La copia del tratado de Salvador Muñoz conservada en Argentina, en la biblioteca del profesor Ramón Gutiérrez, titulada *Libro de Prespectiba de barios Autores, con barias Reglas y curiosidades y juguetes particulares* [**Fig. 14**], nos interesa particularmente porque supone algo más que una simple traducción, ya que aporta comentarios y algunas ideas personales que vinculan el contenido teórico con la realidad española. Respecto a su aportación personal, al tratar de los fundamentos de la perspectiva, incorpora unas páginas originales que él llama "De los principios, i fundamentos de la Perspectiva", dividido en dos partes, una relativa al ojo

[44] Un exhaustivo recuento de los artistas y teóricos mencionados por Salvador Muñoz en el manuscrito conservado en Argentina en MARÍAS, F.: op. cit.

[45] Salvador Muñoz habla de la "Regla ordinaria de Baltasar Peruzio de Sena", mientras que Torreblanca empleaba el término "ordinaria" para denominar la que utilizó Vignola en la primera regla -sustentada en los principios expuesto por Euclides en la *Especularia*-, y al tratar de la regla segunda indicaba que la sacó Vignola de Bartasar de Siena, regla que Torreblanca prefiere llamar "camino real".


ba
Libro de Prespect,
De barios Autores
Con barias Reglas
curiosidades
y Juguetes Particulares
Reduzido de latin y de Otras
Barias Lenguas. A
Romance.
Por Saluador Muños Año de 1610

14. Salvador Muñoz. *Libro de Prespectiba de barios Autores, con barias Reglas y curiosidades y juguetes particulares* (Copia de 1713). Manuscrito de la biblioteca de Ramón Gutiérrez. Argentina.

y otra a la distancia. También incluye una nueva introducción a la segunda regla en la que expresa su preferencia frente a la primera regla de Vignola. Pero quizás, como ya advirtiera Ramón Gutiérrez, "lo más interesante del manuscrito radique no tanto en las recopilaciones que Muñoz realiza sobre la opinión de diversos tratadistas sino en sus disquisiciones y la incorporación de referencias españolas que señalan su preocupación por trascender la mera traducción".[46]

Una de las contribuciones más sugerentes de Salvador Muñoz proviene de su consideración de la perspectiva como principio y origen de la arquitectura. Para establecer la importancia del dibujo como fundamento de la arquitectura se extiende a lo largo de numerosos folios, y se apoya en las opiniones del Greco vertidas en "unos papeles manuscritos"[47] donde el célebre pintor, cuestionando los saberes exigibles a un buen arquitecto según Vitruvio, resaltaba por encima de todos la importancia del dibujo. Ahondando en este asunto, Muñoz añadía: "El Serlio, Vignola y Palladio y otros muchos que podemos nombrar no sabemos que hayan sido orador con las condiciones que dice Vitruvio, pero por lo menos de todos reconocen haber sido geómetras, aritméticos y perspectivos pues sus obras lo manifiestan y de Palladio dice el sobredicho Dominico que fue falto en lo que Vitruvio dice, pero no se debe entender de la Aritmética y la Geometría porque en eso y en el dibujo todos han sido muy científicos porque se han visto dibujos diestrísimos de todos los más y de gallarda San Lorenzo el Real y su sucesor Juan de Herrera, me han certificado personas de crédito que vieron sus dibujos que fueron muy grandes dibujantes".[48]

[46] GUTIÉRREZ, R.: "El tratado de arquitectura y perspectiva…", op. cit., pág. 54.

[47] Salvador Muñoz dice extraer de los "papeles manuscritos" del Greco la siguiente cita: "digo que dice: Que Vitruvio nos enseña a los hombres a ser filósofos, médicos, músicos, astrólogos y demás ciencias que Vitruvio obliga, que a ser Arquitectos, sabiendo que la arquitectura consiste en dibujar y más dibujar…". Esta cita permite suponer que tuvo acceso a los "zinco libros de Arquitectura manuscritos el uno con trazas" que figuran en el inventario de libros de 1621 de Jorge Manuel Theotocópuli, cfr. GUTIÉRREZ, R.: "El tratado de arquitectura y perspectiva…", op. cit., pág. 56. Véase también, MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín: *Las ideas artísticas del Greco*. Madrid, Cátedra, 1981.

[48] Cfr. GUTIÉRREZ, R.: "El tratado de arquitectura y perspectiva…", op. cit., pág. 56.

La valoración del dibujo y del conocimiento teórico del arquitecto defendida por Salvador Muñoz, en un contexto en el que la formación tradicional desarrollada en el ámbito gremial sigue siendo importante en la profesión, bien pudiera interpretarse como una "actitud vanguardista" que se anticipa a las consignas académicas que desde mediados del siglo XVIII van a privilegiar el dibujo en la capacitación de los arquitectos frente a los maestros de obras.[49] En este sentido, no es de extrañar el interés de este retablista por la perspectiva, que constituye junto a la geometría y las matemáticas la base científica de la arquitectura. Su planteamiento estaría, de una parte, favoreciendo la introducción del dibujo entre los "constructores", y de otra, justificando su actividad de arquitecto-artista. Todo ello sin perder de vista el pensamiento teórico-artístico español en un período en el que era frecuente el "intrusismo" de pintores y retablistas-escultores-ensambladores en el terrero de la arquitectura.[50]

Felipe Lázaro de Goiti, maestro mayor de la Catedral de Toledo, redactó la *Primera parte del principio y fundamento de la perspectiva,*[51](1643) [**Fig. 15**], obra que constituye una traducción de los capítulos correspondientes a la perspectiva contenida en los tratados de D. Barbaro y Vignola-Danti. El manuscrito se aproxima más a un cuaderno o álbum personal que a un proyecto de tratado impreso, hecho que se constata por la falta de unidad de la obra, en la que aparecen una serie de dibujos geométricos y unos grabados encuadernados junto con el resto del volumen. Por un lado los dibujos que aparecen al inicio del tratado forman dos series, una dedicada a proyecciones de edificios y otra a los principios de la geometría. Mayor interés desde el punto de vista arquitectónico poseen los dibujos que recogen plantas y alzados de edificios por tratarse de diseños concretos pensados para ser realizados en Madrid.[52] Estas características nos llevan a valorar, nuevamente, el

[49] Ibiden, pág. 57.

[50] Véase MARÍAS, F.: "Teoría e historia en el tratado de arquitectura ...", op. cit.

[51] *Primera parte del principio y fundamento de la perspectiva; comentada en lengua castellana. De la ytaliana; Por Phelipe Lazaro de Goyti; Maestro De Obras y Arquitecto Vº De Md. Año De 1643. Es de Daniel Varvaro, Patriarca De Aquileya. Soli Deo, Onor, et gloria*. Biblioteca Nacional de Madrid. Ms 12830, cfr. DÍAZ MORENO, Félix.: "De arquitectura y perspectiva: Felipe Lázaro de Goiti traductor de Barbaro y Vignola-Danti", *Anales de Historia del Arte* nº 13, Universidad Complutense de Madrid, 2003, págs. 191-210. El ejemplar fue dado a conocer con anterioridad por Ramón Gutiérrez, véase GUTIÉRREZ, R.: *Biblioteca Hispanoamericana de Arquitectura* S/L. Resistencia, Dirección de Bibliotecas, 1972; del mismo autor, "La "perspectiva" de Vignola, su difusión en Hispanoamérica y el manuscrito de Carduchi", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 58, 1984, págs. 180-192.

[52] Los proyectos se centran en cuatro tipos de construcciones ideales, una casa para un labrador, otra para un hidalgo, una casa principal (sin identificar el destinatario), y un último proyecto que parece tratarse de un palacio para un noble, cfr. DÍAZ MORENO, Félix, op. cit., págs. 196-198.



15. Felipe Lázaro de Goiti. *Primera parte del principio y fundamento de la perspectiva… Año De 1643.*

pragmatismo de estos tratadistas españoles y, especialmente, su compromiso con la realidad española.

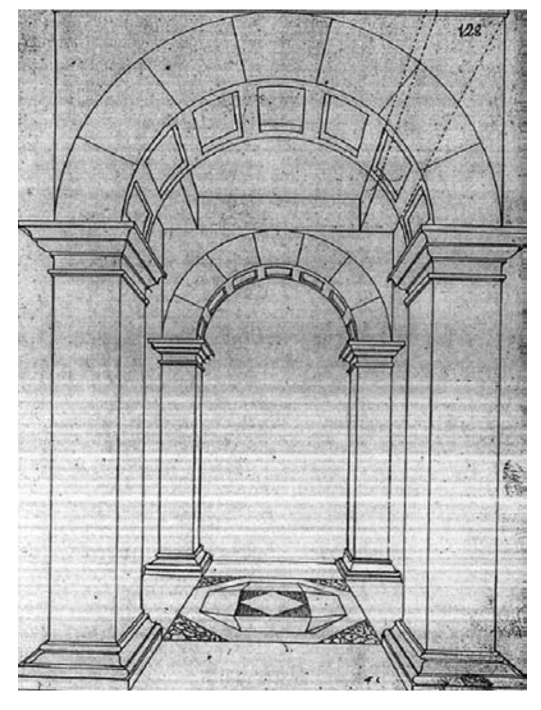
Goiti inicia la redacción correspondiente a los fundamentos de la perspectiva con la traducción del tratado de Daniele Barbaro, *La pratica della perspectiva* (1568), pero sólo hasta la tercera parte del mismo. Se trata, por tanto, de una traducción parcial en cuanto a sus contenidos, además de lineal y casi textual en su traslación, que adolece además de numerosas erratas y de la castellanización de términos técnicos del original italiano.[53] En el proemio reconoce la deuda de autores como Serlio o Durero con los que, sin embargo, más adelante disentirá. Respecto a los dibujos, de gran calidad, reproducen exactamente –salvo ligeras variaciones- los incluidos por Barbaro en su tratado [**Fig. 16**], a excepción del diseño de una fortaleza y un obelisco que son aportación de Goiti.

El otro texto traducido también parcialmente por Lázaro de Goiti en este manuscrito son *Le due regole* del Vignola, a la que dedica escasos folios si lo comparamos con la traducción que del mismo autor había realizado con anterioridad Salvador Muñoz. Resulta interesante el inicio de la traducción por cuanto supone de autoreconocimiento de su condición profesional; así, donde Vignola indicaba: “Ma in questo luogo da´Pittori, e Disegnatori…”, Goiti expresa: “Mas en este lugar de Arquitectos, tracistas y pintores…”. Pero también, de algún modo, Goiti contribuía con esta frase -aunque fuera inintencionadamente- al argumento que establecía la necesidad de la perspectiva para los pintores, arquitectos y escultores, sostenido en España por sus antecesores en el propósito de difundir la teoría de la perspectiva, Antonio de Torreblanca y Salvador Muñoz.

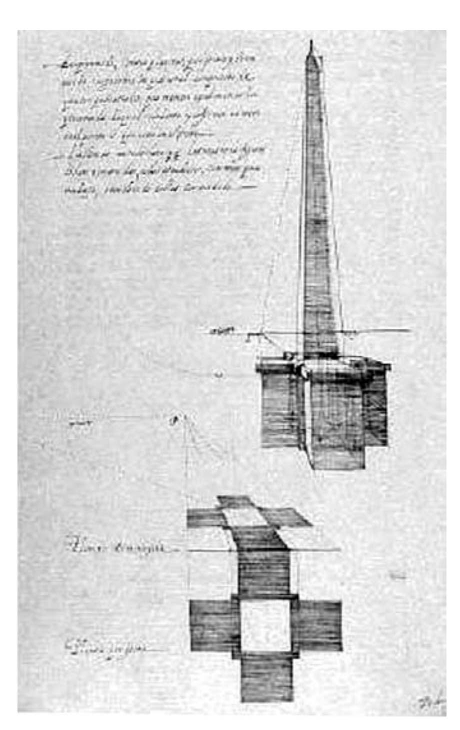
Entre ambas traducciones, Lázaro de Goiti incorporó una serie de dibujos de ascendencia vignolesca, junto a otros que, según ha señalado Félix Díaz en su

[53] DÍAZ MORENO, Félix: op. cit. pág. 203.

estudio del manuscrito, deben mucho a otros autores, entre ellos, Serlio, Sirigatti, Fontana o el francés Samuel Marolois, como el dibujo del obelisco [**Fig. 17**] que ya había dibujado, con anterioridad, en la transcripción que hizo del libro de *Cortes de cantería* de Alonso de Vandelvira.[54]



16. Felipe Lázaro de Goiti. *Primera parte del principio y fundamento de la perspectiva… Año De 1643.*



17. Felipe Lázaro de Goiti. *Primera parte del principio y fundamento de la perspectiva… Año De 1643.*

En la tratadística sobre perspectiva del siglo XVII, cabe citar otra importante traducción, el libro del matemático Luis Carduchi: *Libro de la perspectiva practica de Jacome Barozzi da Vignola* (ha. 1635-1650), manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lima (Perú) que fue estudiado por Ramón Gutiérrez.[55] Carduchi, matemático,

[54] El citado investigador llama la atención sobre el hecho de que en el manuscrito redactado por Lázaro de Goiti sobre los *Cortes de Cantería* de Vandelvira, aparezca un poema laudatorio en el que aparecen citados Fontana y Marolois, autores poco frecuentes- especialmente el primero- en los tratados españoles de aquella centuria, cfr. DÍAZ MORENO, Félix, op. cit. pág. 206.

[55] GUTIÉRREZ, R., "La "perspectiva" de Vignola y su difusión en Hispanoamérica", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 59, 1984, págs. 181-192.

traductor de Euclides, arquitecto e ingeniero militar, se formó en la Academia de Matemáticas -fundada por Felipe II- en los años en que era su director Julio César Ferrufino, cuya cátedra llegaría a ocupar tras el fallecimiento de éste. El *Tratado Geométrico* compuesto por Luis Carduchi no era una traducción literal, sino anotada, y constituía una recopilación de diversos autores, siendo la parte de la Perspectiva de Vignola la más extensa. A este mismo círculo posiblemente perteneciera también el autor anónimo de otro interesante texto inédito atesorado por la Biblioteca Nacional madrileña, el manuscrito con la traducción del Segundo Libro de Serlio, un texto redactado en torno a 1600, cuyo desconocido autor poseía evidentes nociones de geometría.[56]

La proyección de la teoría artística italiana en territorio americano está representada por el *Tratado sobre perspectiva* escrito por Fray Andrés de San Miguel en México, en torno a 1650. El manuscrito refleja, como novedad entre los tratados de perspectiva españoles, una gran influencia del tratado de Lorenzo Sirigatti, si bien comenta otros autores italianos como Guidoblado del Monte, lo que supone el manejo por parte del autor de las fuentes italianas más recientes.[57] Como excepción en el panorama español, el tratado de Fray Andrés de San Miguel es el único que se basa exclusivamente en la "prima regola del Vignola" tal y como hizo Sirigatti, pues si bien la primera regla era nombrada por muchos tratadistas españoles, al final se decidían por los procedimientos expuesto en la segunda.

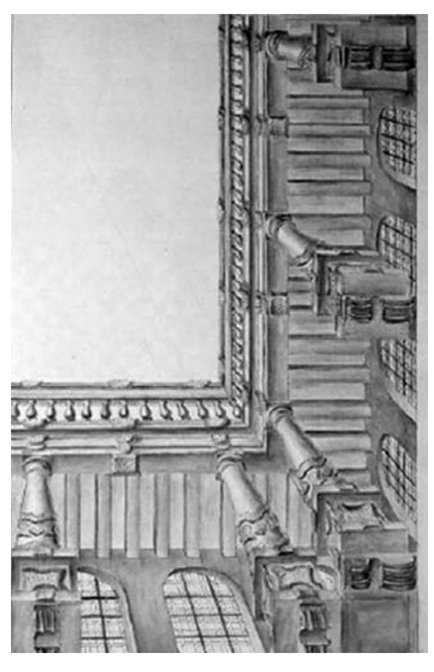
Finalmente del año 1684 es el hermoso manuscrito custodiado en los archivos de la Fundación Casa de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda, titulado *Artes excelencias de la perspectiva a Maestro P. Gomez de Alcuña* (1688),[58] de autor

[56] Cfr. COLLAR DE CÁCERES, F., "La versión castellana (inédita) del Segundo libro de Serlio", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº 77, 1999, págs. 5-51, el citado investigador apunta la posibilidad de que el anónimo traductor del libro de perspectiva de Serlio estuviera relacionado con el ambiente próximo a la Academia de Matemáticas fundada por Felipe II en 1584, a instancias de Juan de Herrera.

[57] SAN MIGUEL, Fray Andrés de, *Obras*. Manuscrito conservado en la Biblioteca General de la Universidad de Texas, Austin, Colección latinoamericana nº 31775792. BÁZQUEZ DÍAZ, Eduardo (ed.): *Obras de Fray Andrés de San Miguel*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

[58] *Artes excelencias della Perspectiba, 1688.a maestro. P. Gomez de Alcuña*. El primer texto donde apareció una referencia de este ejemplar fue en la *Bibliografía para la geometría descriptiva* de Gentil Baldrich y Peraita Huertas. Once años después el libro *Imágenes de la perspectiva* de Navarro de Zuvillaga lo recoge en la bibliografía final. El mismo autor, en otro artículo, vuelve a mencionar el manuscrito sanluqueño y lo relaciona con el tratado de Vignola-Danti. Finalmente, la investigación de este importante ejemplar fue desarrollada en la Tesis Doctoral defendida por Andrés Martín Pastor, *Artes excelencias della Perspectiba, 1688. Estudio de un tratado inédito de perspectiva del siglo XVII,* Tesis Doctoral inédita, op. cit.

desconocido, si bien poseedor de unas dotes extraordinarias como dibujante, y un conocimiento riguroso de las fuentes europeas contemporáneas sobre perspectiva y geometría que incluye, además de las italianas, aportaciones sobre el tema procedentes del ámbito francés, holandés y alemán, procedentes de autores como Samuel Marolois, Jean Dubreuil, Jean François Niceron o Desargues.



18. *Artes excelencias dela Perspectiba, a maestro P. Gomez de Alcuña*, 1688.

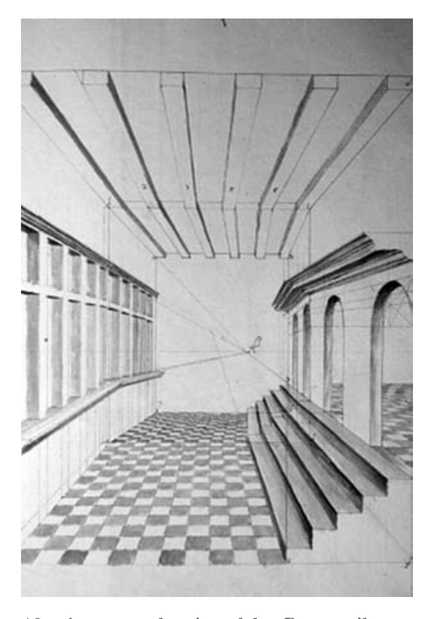
Entre las italianas no podía faltar Vignola, reconocido nuevamente por la facilidad de sus reglas,[59] y quien ya aparece mencionado al inicio del diálogo entre el maestro y el discípulo, personajes que desarrollan los postulados sobre la perspectiva a lo largo de toda la obra: "Iacome Barroçi de Biñola, comentado por el Reverendo Padre Ygnaçio Danti, es libro muy apropósito para vro intento porque no es tan copioso de esas figuras que decis y enseña bien el modo de escorçar los embasamientos, columnas, chapiteles y cornisamentos".[60] En el tratado de Vignola parece inspirarse el autor de *Artes excelencias…*, por ejemplo, a la hora de dibujar una cuadratura [**Fig. 18**], aunque el estilo arquitectónico es diferente a la del tratado italiano. Este interés por el dibujo de perspectivas en los techos constituye, como señalábamos con anterioridad, un aspecto que no se halla en ningún otro tratado de perspectiva español desde la segunda versión de Torreblanca (1616-1619). Pero el manuscrito de Sanlúcar nos ofrece otros sorprendentes dibujos ilusionistas, como el que representa una interesante arquitectura fingida en una pared en la cual, los mismos elementos arquitectónicos que definen la habitación: la escalinata, el gran ventanal, las vigas y el pavimento, se proyectan rigurosamente en la pared posterior, donde parece continuar la perspectiva dentro de la perspectiva [**Fig.19**]. Composiciones como ésta, en las que se demuestra el interés por argumentar teóricamente

[59] Una primera aproximación a la influencia del tratado de perspectiva de Vignola en España, actualmente obsoleta en lo que concierne al siglo XVII, fue la realizada por NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.: "El tratado de perspectiva de Vignola en España", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 86, 1998, págs. 194-229.

[60] Cfr. MARTÍN PASTOR, Andrés, op. cit. p. 396.

el ilusionismo pictórico, contaba con una tradición en Europa que arranca con el tratado de Vignola, y las hallamos en Jan Vredeman de Vries, Pietro Accolti, Jean François Niceron, Abraham Bosse y Giulio Troili, hasta culminar con los diseños de Andrea Pozzo en su *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700).[61]

Más en consonancia con temas frecuentes en otros tratados de perspectiva, como el de Antonio de Torreblanca, el capítulo duodécimo contiene un dibujo de una escalera de caracol. Otros temas, como el obelisco, lo emparentan con el dibujado por Lázaro de Goiti, cuya fuente común pudo ser Samuel Marolois.[62] Un importante desarrollo alcanza en este manuscrito el estudio de los órdenes arquitectónicos, para lo cual se apoya el autor en dos personalidades: Vignola, a través de *Los cinco órdenes de arquitectura*, y Vredeman de Vries a partir de la obra de Samuel Marolois [**Fig. 20**].[63]



19. *Artes excelencias dela Perspectiba, a maestro P. Gomez de Alcuña*, 1688.



20. *Artes excelencias dela Perspectiba, a maestro P. Gomez de Alcuña*, 1688.

[61] Parece bastante probable que el autor anónimo del manuscrito *Artes excelencias…* fuese un jesuita relacionado con el Colegio Imperial de Madrid, donde impartiría docencia, tal y como baraja entre sus hipótesis Andrés Martín Pastor.

[62] MAROLOIS, Samuel: *Opticae sive perspectivae, pars prima*, 1633 en *Geometria theorica et practica, óptica, perspectiva…* Amsterdam, 1638.

[63] MARTÍN PASTOR, Andrés, op. cit. pág. 150.

En definitiva, podemos advertir en los tratados españoles manuscritos sobre perspectiva el predominio conceptual de la teoría italiana que, sin ser exclusiva, inspiró la audaz tarea de aquellos ensambladores, escultores y arquitectos españoles del siglo XVII que apostaron por elaborar tratados sobre perspectiva práctica, recurso a todas luces necesario para ejercer su arte. Igualmente comprobamos que se trata de una teoría de cariz notablemente didáctica y pragmática; que en su desarrollo se muestra comprometida con la realidad española en general, y con la actividad de sus autores en particular; y que, en ocasiones, se implica de modo evidente en los debates más intensos de la España del momento, como el de la liberalidad de la pintura, escultura y arquitectura.

Diplomacia y Cultura en la Edad Moderna: Italia, España y la difusión del Renacimiento

Juan Manuel Martín García
Universidad de Granada

Resumen: *Durante la Edad Moderna, la Diplomacia, más que ninguna otra actividad de aquella época, está detrás del descubrimiento y difusión de espacios y paisajes hasta entonces prácticamente desconocidos; creando a cada paso, con cada misión, el mapa cultural de una Europa en tránsito hacia la modernidad. En este nuevo marco de relaciones políticas y culturales, España e Italia ofrecen un escenario extraordinario para el estudio y la comprensión de los fenómenos que identifican las categorías culturales de este periodo.*
Palabras clave: *Diplomacia. Renacimiento. Estado Moderno. España. Italia. Mecenazgo.*

Abstract: *During the Modern Era, diplomacy is behind the discovery and dissemination of spaces and landscapes almost unknown hitherto, creating at every step, and with each mission, the cultural map of a Europe in transit to modernity. In this new framework of political and cultural relations, Spain and Italy provide an extraordinary setting for the study and understanding of the phenomena that identify the cultural categories of this period.*
Key words: *Diplomacy. Renaissance. Modern State. Spain. Italy. Patronage.*

Introducción.

Entre los diversos actores que han servido para caracterizar los comienzos y aún los desarrollos de Europa durante la Edad Moderna, la Diplomacia aparece siempre como uno de sus personajes más representativos. No extraña, por tanto, que encontremos en ella los elementos necesarios para poder abordar su contribución en la construcción de una determinada imagen de Europa desde cualquiera que sea la perspectiva escogida. Organización política, legitimación de los poderes establecidos, definición de unas determinadas estrategias de intervención pero, también, arte, humanismo y cultura en general, aparecen tan estrechamente vinculados con todo lo que rodea el campo de las relaciones internacionales y los desarrollos histórico-políticos de las sociedades modernas que son pocos los episodios de la

Historia de la Humanidad en donde se puede hablar de una simbiosis tan clara y de tanto peso para el entendimiento global de esta época, de donde deriva su realidad social, política e ideológica.

Detrás de todo lo que gira en torno a lo que tradicionalmente conocemos como Estado Moderno, como fórmula característica de los sistemas socioeconómicos que suceden a los modelos de la República Cristiana medieval, la actividad diplomática va a ocupar un puesto de primer orden pues no cabe duda que, en la gestación de estos primeros grandes estados, la obtención y aprovechamiento de la información que subyace a cualquier embajada acabará adquiriendo una dimensión de necesidad que habría de favorecer, al mismo tiempo, su propio afianzamiento como uno de los pilares sobre los que se levanta la formación del mundo moderno.

Estamos de acuerdo, por tanto, con Miguel Ángel Ochoa cuando afirma que «lo que hoy llamamos Diplomacia moderna es una consecuencia del también llamado Estado Moderno, renacentista, a través de una mutación que fue el más formidable cambio que la Diplomacia sufrió a lo largo de su historia al abandonar las antiguas connotaciones de itinerante y ocasional, para convertirse en residente y en permanente»[1].

Por otro lado, Miguel Ángel Echevarría, a la hora de plantearse el estudio de la historia de la Diplomacia, señala que hay que distinguir entre lo que es ésta como actividad dentro de lo que constituye la representación política entre estados, el contexto o contextos en los que se desarrolla, y su proyección, en tanto que «la diplomacia sirve como impulsora de puentes que establecen redes de dominación o control»[2]. Aquí es donde habría que insertar también su contribución a la definición de una determinada imagen de la realidad cultural en la que se desarrolla, la cual no es otra que la de la civilización europea del Renacimiento. De hecho como también han señalado otros estudiosos, ambas, la Diplomacia y el Renacimiento tienen un común horizonte de nacimiento que no es otro que aquella Italia del siglo XV en donde se asientan las bases de la definición de un nuevo orden basado, como se ha dicho con frecuencia, en una rememoración casi entusiástica de la Antigüedad

[1] OCHOA BRUN, Miguel Ángel: "La Monarquía del Renacimiento y la Diplomacia española", en AA.VV.: *Corona y Diplomacia. La Monarquía española en la Historia de las relaciones internacionales*. Madrid, Biblioteca Diplomática Española, 1988, pág. 27.

[2] ECHEVARRÍA BACIGALUPE, Miguel Ángel: "La occidentalización de la diplomacia imperial bajo Carlos V", en CASTELLANO CASTELLANO, Juan Luis y SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, Francisco (Coords): *Carlos V. Europeísmo y Universalidad: La organización del poder*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pág. 172.

cuyo eco se hace presente en cualquiera de las esferas que conforman la realidad de aquella época.

Aunque la Diplomacia, en su sentido más amplio, podría ser definida como el arte o la ciencia de las relaciones internacionales, aquél que permite conocer las reglas e intereses que rigen y actúan en el consorcio de unas naciones con otras, la que nos ocupa, es decir, la que tiene su campo de acción en los siglos de la Edad Moderna, presenta un talante tan rico y diverso, tan complejo y extraordinario a la vez, y tan perfectamente inserto en las grandes conquistas de la época, que no puede quedar ajena o al margen de los propios avatares culturales del conjunto de esas sociedades del Renacimiento que participan en el escenario de las relaciones internacionales inauguradas o potenciadas con fuerza desde finales del medievo.

Diplomacia y Renacimiento.

Para Garret Mattingly, uno de los más importantes estudiosos de la Diplomacia que se desarrolla en el marco de las sociedades modernas, ésta debe ser tenida y considerada como una de las creaciones del Renacimiento, pues la diplomacia de estilo moderno, la diplomacia renacentista,

> «tuvo su origen en el mismo periodo en que se inició el nuevo humanismo clásico en Italia, y en las mismas zonas geográficas, a saber: Toscana y el valle del Po. Su primer florecimiento coincidió con la década en que Massacio fijó en las paredes de la Capilla Brancacci un arte pictórico nuevo, y en que Brunelleschi dio comienzo al primer edificio renacentista italiano, el del claustro de Santa Croce. Su plenitud coincidió con el triunfo completo del pleno humanismo, del nuevo arte, bajo el mismo mecenazgo de Cosme de Médicis, de Francesco Sforza y del Papa Nicolás V. A partir de entonces y durante cuarenta años fructificó en Italia la nueva diplomacia antes de pasar los Alpes, lo mismo que las demás creaciones del Renacimiento italiano, y tomar carta de naturaleza en uno tras otro de los restantes países del Occidente europeo»[3].

Esta afirmación viene a confirmar lo que otros autores han señalado desde diversas disciplinas para esta misma época en relación con el carácter extraordinariamente amplio de los cambios producidos, que en ningún caso ni son exclusivos ni privativos de una determinada parcela del saber, de la ciencia, de la política o de la cultura. Precisamente el valor de novedad, el sentido de cambio lo aporta por su

[3] MATTYNGLY, Garret: *La Diplomacia del Renacimiento*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970, pág. 101.

presencia en cualquiera de las esferas que definen los comportamientos y actitudes de una determinada sociedad, los mecanismos y estrategias sobre los que esta se configura, cada día más, con una personalidad propia.

Existen numerosos elementos que sirven para señalar la vinculación de la cultura del Renacimiento con la diplomacia de aquella época, pues en palabras de Miguel Ángel Ochoa Brun, «la diplomacia moderna nace en el Renacimiento. La diplomacia moderna es un producto del Renacimiento. La diplomacia moderna es un personaje del Renacimiento»[4].

Las tres afirmaciones cobran especial fuerza si se analizan de forma más o menos detallada. En primer lugar, aunque es cierto que la actividad diplomática está presente en la historia de la civilización prácticamente desde que tiene lugar la aparición de los primeros organismos de poder que representan estados, reinos o incluso imperios, no es menos cierto que su conformación tal y como la conocemos en la actualidad y sobre todo su dimensión de actividad permanente desplegada por los estados europeos como parte de sus mecanismos de legitimación y representación acontece a raíz de la inauguración del mundo moderno o renacentista.

En segundo lugar, la diplomacia debe ser vista como un reflejo más de lo que supone el cúmulo de novedades, conquistas y logros de la época renacentista debiendo figurar al mismo nivel que el resto de aspiraciones que caracterizan este periodo, desde la política a la cultura, desde la sociedad a las convulsiones espirituales y religiosas del periodo.

En tercer lugar, no cabe duda que la diplomacia se integra perfectamente en el ambiente propio de la civilización renacentista pues tiene reservado un puesto de honor en aquel mundo basado con frecuencia no sólo en lo que se quiere declarar sino en la forma en que ello se lleva a cabo en un escenario en el que la expresión, las ideas y los gestos tenían un papel fundamental.

No extraña, por tanto, si decimos que la diplomacia constituye un elemento esencial de comprensión de la cultura del Renacimiento, participando al mismo nivel que el resto de factores o categorías en la definición de un paisaje cultural propio en el que también toma partida la caracterización de ese espacio geohistórico y político que representa Europa en los albores del mundo moderno, en una época

[4] OCHOA BRUN, Miguel Ángel: "La Diplomacia española y el Renacimiento", en AA.VV.: *Diplomacia y Humanismo*. Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1989, pág. 30.

en la que asistimos a la actualización de un mito tan antiguo como la propia civilización europea, el del Rapto de Europa, que no pocos artistas del Renacimiento recuperaron como parte de esta conciencia de construcción de la identidad cultural europea.

El Renacimiento, superada ya su inicial vinculación sólo y exclusivamente con los fenómenos de renovación artística o literaria, aparece ahora como el marco excepcional para la puesta en práctica de una serie de novedades que afectan por igual al concepto de sociedad, de religión y espiritualidad, de organización política, de estrategias militares y de otros muchos factores entre los que las relaciones internacionales van a ocupar también un lugar de notable importancia porque, precisamente, es durante el Renacimiento cuando se perfila el concepto de nación y se imponen las reglas y artificios que servirán para regular los vínculos y disensiones entre unos estados y otros.

La Diplomacia, por tanto, es una creación y consecuencia a la vez del Renacimiento, pero no es exagerado decir que es también una necesidad misma de él. Al dotar al occidente europeo de su forma política más avanzada, la del Estado Moderno, se iniciaba, forzosamente, la creación y constitución de los aparatos e instrumentos que garantizasen su funcionamiento y evitasen el anquilosamiento de una de las conquistas de mayor trascendencia y repercusión.

La Diplomacia de estilo moderno confeccionó unos peculiares procesos de articulación que no pueden quedar desvinculados de aquellos valores de magnificencia, representación, prestigio y pública ostentación que forman parte de ese espíritu de renovación que caracteriza este periodo. Esto explica, por tanto, que las embajadas llegaron a ser auténticas representaciones emblemáticas representativas de una sociedad que ha descubierto el valor de la imagen al servicio de unos determinados ideales que afectan tanto a la esencia misma del concepto de Estado Moderno como al propio proceso «que caracteriza desde sus orígenes al Renacimiento…, una renovada afirmación del hombre, de los valores humanos en diversos campos: de las artes a la vida civil»[5].

El Renacimiento, más allá de su dimensión de innovación cultural tuvo también una extraordinaria capacidad de movilización de los agentes que habrían de propiciar una nueva concepción de la política y de las relaciones internacionales. Semejante validez tendría la anterior afirmación si la hiciéramos al contrario, es de-

[5] GARÍN, Eugenio: *El hombre del Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 12.

cir, el Renacimiento que renueva las estructuras políticas y el sistema de relaciones entre los países conoce en el terreno de las Artes uno de los capítulos más extraordinarios de la Historia de la Cultura occidental.

En primer lugar habría que decir que aunque política y cultura son dos realidades mucho más antiguas, será en aquellas sociedades que asisten a la transición del mundo medieval al moderno renacentista, donde tiene lugar un perfecto y profundo maridaje entre Diplomacia y renovación cultural. Del resultado de esa síntesis surge uno de los capítulos más interesantes de la cultura occidental. El ir y venir de aquellos que se encargaron de representar a sus respectivas naciones en el juego de la política internacional no podían quedar, en la mayoría de los casos, ajenos a las diversas y múltiples trayectorias del pensamiento y la cultura propia de aquella época. Sobre todo ahora que las embajadas adquieren un carácter más permanente como corresponde a una ciencia, la diplomática, cada vez más cerca de su estructuración definitiva. Esto coincide con un fenómeno de paulatino abandono de la otra gran modalidad de la diplomacia europea, aquella en la que predominaba la preferencia de embajadas extraordinarias propias de estados y naciones prerrenacentistas. El embajador residente, personificación de esa nueva diplomacia destinada a triunfar en el consorcio de los estados europeos, es aquel enviado a una corte extranjera para representar a su país por un tiempo indeterminado, ocupándose durante éste de salvaguardar los intereses de sus gobernantes y no, como corresponde a un embajador extraordinario, atender uno o varios aspectos puntuales al fin de los cuales está obligado a volver. El resultado de todo ello no era otro que estos embajadores solían pasar periodos muy prolongados en los destinos para los que habían sido convocados. Así parece constatarse en el conjunto de los países que más abiertamente intervinieron en el contexto de la Diplomacia del Renacimiento. Se va fraguando así el tipo humano del diplomático que desarrolla buena parte de su existencia en las cortes extranjeras con las que mantiene contactos políticos y comerciales la nación de donde procede. Durante ese tiempo, ya fuera bajo el tradicional carácter extraordinario o mediante éste otro más permanente, es lógico pensar que entre los embajadores dotados de un espíritu más abierto, sensible y receptor, imbuidos de la nueva conciencia de renovación que implica el humanismo renacentista, se despertara casi a la vez la pasión por las letras, el amor a la cultura y el constante servicio al Estado.

Resulta evidente, por tanto, que entre la Diplomacia y la Cultura especialmente de la época del Humanismo, existió una vinculación ciertamente manifiesta, una vinculación que debe mucho a las propias especificidades de una y otra en tanto que la tarea de la Diplomacia,

> «que lleva en sí movilidad viajera y curiosidad universal, no puede ser ajena a una de las condiciones inherentes al viajar de las personas cultas: la captación primero y la transmisión después de las formas culturales por doquiera se produzcan y se hallen. Las alas de los pies de Mercurio, el patrono de los Embajadores, son veloces transmisoras de creaciones humanas de uno u otro lugar y ejercen con ello un notorio influjo en la difusión de los estilos y en los hallazgos de la Cultura»[6].

La Diplomacia se encuentra estrechamente ligada al ambiente cultural que está presente en la época en la que, como decíamos, se consolida en relación con sus mecanismos, procedimientos y protagonistas. Y como tal va a expresar buena parte de los elementos que sintetizan esta época tales como la magnificencia, el culto al individuo, la cortesanía, pero también la definición de nuevos conceptos como el estado y la acción política a gran escala. La Diplomacia, más que ninguna otra actividad de aquella época, está detrás del descubrimiento y difusión de espacios y paisajes hasta entonces prácticamente desconocidos, creando a cada paso, con cada misión, el mapa cultural de una Europa en tránsito hacia la modernidad.

Diplomacia e intercambios artísticos entre España e Italia: el sepulcro renacentista.

Una de las más explícitas expresiones del constatado deseo de perpetuar el recuerdo de una persona más allá del marco temporal de su vida se manifestará en la proliferación de los encargos relacionados con lo que fue el aparejo de la última morada. Podemos decir que, durante el Renacimiento, asistimos a una época en la que abundan los monumentos funerarios, aquellas tumbas humanistas, como las define Pope-Hennessy[7], que muy pronto llenaron las capillas de las iglesias, conventos y monasterios de casi todas las ciudades, hasta tal punto que se puede afirmar que si la biografía será durante el Renacimiento uno de los más importantes géneros y legados literarios, la construcción de sepulcros lo será también desde el punto de vista de las artes. Todo ello sería consecuencia de la propia mentalidad de la época, uno de cuyos rasgos esenciales será el despertar de la individualidad. Estamos de acuerdo, en este sentido, con José Antonio Maravall, quien señala que,

[6] OCHOA BRUN, Miguel Ángel: *Historia de la Diplomacia Española*. Vol. IV. Madrid, Biblioteca de Diplomática Española y Ministerio de Asuntos Exteriores, 1995, pág. 536.
[7] POPE-HENNESSY, John. *La escultura italiana del Renacimiento*. Madrid, Nerea, 1989.

> «sin un amplio y animado despliegue de energías individuales, no se hubiera producido en la forma en que lo conocemos ese enriquecimiento de la Historia, integrado en ese arranque de la Modernidad como uno de sus aspectos más señalados. Y aún además, sin una situación social adecuada que actuara de potenciadora del individuo, no se hubiera llegado tampoco a la conocida expansión de ese nuevo tiempo»[8].

Ese afán por traspasar los límites físicos y temporales de la vida a través de los medios que la cultura y el arte de aquel tiempo ponía a disposición de quienes deseaban dejar constancia de su paso por este mundo, constituye uno de los capítulos más representativos de cuantos conforman el nuevo escenario mental, social e ideológico del Renacimiento, aunque no por ello resulta ni privativo ni exclusivo de este momento. Lo que hace, sin embargo, diferentes a estos monumentos funerarios con respecto a los que se habían realizado durante el periodo medieval o en cualquier otro momento, será el de su consideración como expresión de una serie de contenidos morales, políticos, sociales y culturales que no siempre están presentes en los sepulcros de otra etapa. Precisamente esos contenidos tienen el valor de testimoniar las aspiraciones, inquietudes, preocupaciones y preferencias de quienes o para quienes fueron encargados. Son por tanto, un testimonio más, extraordinariamente rico y notable, de aquel periodo histórico y cultural que representa los inicios del Renacimiento en los albores, también, del mundo moderno.

Dado que pareció existir una particular atracción hacia estas manifestaciones sepulcrales y funerarias, resultado de los deseos e inquietudes de la época, no quedaron al margen de todo ello quienes, además, y por diversas circunstancias parecen tener más motivos para desear guardar y perpetuar la memoria y el recuerdo de su existencia. Nos estamos refiriendo a esos miembros de la Diplomacia, a los gestores y agentes de la política internacional, es decir, a aquellos gracias a los cuales, para el caso español, fue posible la consecución de una posición hegemónica de acuerdo a los planes y proyectos de la monarquía. Se trata de personalidades, en las que, de forma general, no resultará extraño encontrar las actitudes que en un determinado momento les inclinaría hacia el encargo de uno de estos monumentos funerarios, pues eran en muchos casos, los receptores más idóneos de cuanto estas construcciones representaban.

El extraordinario auge que experimenta la escultura funeraria en este tiempo está íntimamente conectado con la formulación de un renovado concepto de la muerte, igualmente característico de la época renacentista.

[8] MARAVALL, José Antonio: *Estudios de Historia del Pensamiento Español: la época del Renacimiento*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, pág. 20.

«Desde finales de la Edad Media se vive en Europa un sentimiento transformador a nivel religioso, que no debe ser separado en modo alguno del tema capital de la consideración de la muerte por el hombre. A mediados del siglo XIV la sensibilidad cristiana se polariza en gran media en torno al tránsito y agonía del creyente al *más allá*, que evoluciona desde un concepto profano de la muerte. En el ser humano al morir, según este pensamiento, se experimenta un acto meramente *fisiológico* por el que nuestro organismo se descompone como materia que es en realidad, siendo a partir de este instante cuando el hombre profundiza en el significado de la muerte lejos de la transcendencia. Esta pervivencia de la tradición medieval religiosa en el terreno de lo escatológico se altera en un sentido desconocido pues la muerte ya no era considerada la desunión del cuerpo y alma sino que por el contrario se trata de la concentración en este instante último de la esperanza en la salvación»[9].

Precisamente es entonces cuando empieza a aparecer una renovada conceptualización de la muerte, tendente cada vez más a reconocer que más que hablar de un *triunfo de la muerte* se impone la idea del *triunfo sobre la muerte*, transformación ideológica y mental que consideramos está en la base de aquella tendencia reivindicativa de la individualidad y la necesidad de la memoria y el recuerdo perdurable más allá de ella. La afirmación de la fama, el prestigio, la distintición y la reputación del hombre será a partir de entonces el rasgo que ayudará a configurar el valor del individuo y, en conexión con ello, también el de su inmortalidad. Los monumentos funerarios al quedar convertidos en monumentos a la memoria mediante la utilización de unos determinados medios formales y simbólicos acabarán siendo representativos y significativos de todo ese proceso propio y característico del Renacimiento. Los reyes, los nobles y los prelados supieron hacer suya muy pronto la consideración que derivaba del encargo de uno de estos monumentos funerarios, convertidos desde fecha muy temprana en uno de los elementos básicos de la cultura del Renacimiento hispano, lo que demuestra la presencia constante del tema de la muerte en el seno de la sociedad moderna y, además, la rápida asimilación de las nuevas fórmulas, sobre todo procedentes de Italia, para expresarla.

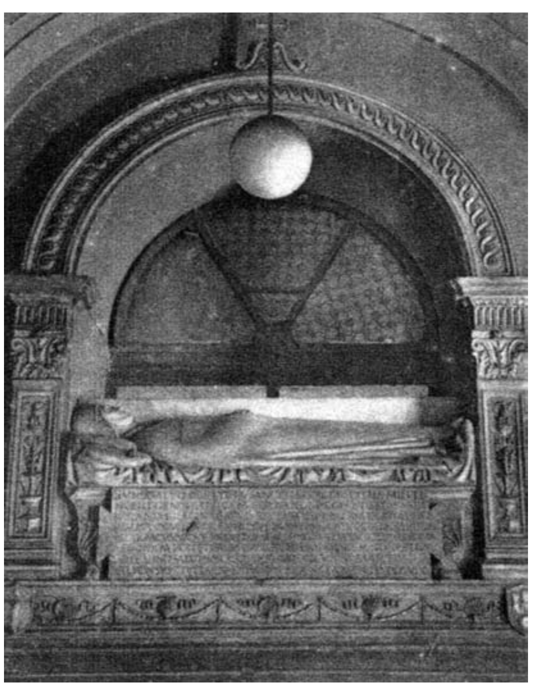
Ese deseo de renovación que se relaciona con las nuevas formas de representación habría de ocupar una posición muy destacada entre los miembros de la Diplomacia de los Reyes Católicos. Buena parte de ellos, demostraron desde muy pronto una fina sensibilidad hacia lo que en estas construcciones sepulcrales podían encontrar para el afianzamiento y la perpetuidad de ellos mismos o de aquellas otras personas para las que proponían encargos de este tipo. Un ejemplo de ello lo

[9] MORALES CHACÓN, Alberto: *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1996, pág. 16.

tenemos en don Gonzalo de Beteta, considerado por la historiografía como el primer embajador con un carácter más o menos permanente en la Santa Sede, a donde llegaría en 1481. De los datos que conocemos acerca de este personaje sabemos que en el testamento que redactó poco antes de su muerte, ocurrida el 27 de marzo de 1484, ordenaba que al producirse ésta, su cuerpo fuese trasladado hasta la Iglesia de Santiago de los Españoles, el templo que entonces se había convertido en eje referencial de aquella incipiente colonia hispana de Roma. Cabría pensar que no habría descuidado la construcción de su sepulcro, sobre todo teniendo en cuenta que durante los años en los que representa diplomáticamente a los Reyes Católicos, se estaba llevando a cabo, gracias al mecenazgo y patrocinio de don Alfonso de Paradinas, gobernador de aquel lugar, una serie de actuaciones tendentes a conferir al templo y edificios adyacentes una nueva fisonomía, como lo demuestra la presencia allí de arquitectos, canteros y artistas representativos del Renacimiento italiano. Uno de estos pudo ser el autor del bello sepulcro del embajador, posteriormente trasladado al claustro de la Iglesia de Santa María de Montserrat de Roma. El sepulcro de don Gonzalo de Beteta es una obra de factura y diseño claramente renacentista [**Fig. 1**]. De tipo parietal, recuerda bastante a los monumentos funerarios del *quattrocento* florentino, sobre todo en su concepción, con un arco de triunfo adosado al muro en cuyo interior se coloca la cama sepulcral y la figura del yacente. El arco se apoya sobre un friso de inspiración clasicista flanqueado por la heráldica del personaje, que sirve de base para el arranque de las pilastras, decoradas también con motivos clásicos, sobre las que voltea el arco. El sarcófago resulta de una extraordinaria sencillez al estar casi totalmente ocupado por un gran epitafio que hace memoria del embajador, cuya figura reposa, ataviada, con el hábito de Santiago, sobre una cama de pliegues de ejecución claramente renacentista.

En Roma también tiene su sepulcro otro de los embajadores de España en tiempos de los Reyes Católicos. Nos referimos a don Bernardino López de Carvajal, el cual se encuentra en la Iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, en la que centró buena parte de su labor de mecenas de las artes. Como titular de aquella basílica a la muerte de Gran Cardenal, don Pedro González de Mendoza, pensaría en ella como el lugar elegido para la construcción de su propio monumento funerario y aunque, una vez más, carecemos de referencias documentales al respecto, no parecen existir dudas acerca de ser éste un encargo personal pues los rasgos estilísticos que en él se dejan ver permiten ubicarlo cronológicamente en una fecha contemporánea a la de su estancia romana. Sobre quién pudo ser el autor de tan elegante sepulcro no sabemos nada, pero no le faltarían al embajador candidatos, sobre todo entonces, cuando Roma, desde principios del siglo XVI, estaba haciendo suyo el

protagonismo artístico que durante la centuria anterior había detentado la ciudad de Florencia. Por lo que conocemos en relación con otras empresas artísticas relacionadas con este personaje, así como por la composición general de su monumento funerario, su autor sería uno de esos maestros formados en los ambientes *quattrocentistas* que haría suyas sus principales características estructurales y decorativas en cuanto a rememoración de las formas clásicas y anticuarias cuyo redescubrimiento era en Roma, más que en cualquier otro lugar, una constante referencia estética y visual.



1. Sepulcro de don Gonzalo de Beteta. Claustro de la Iglesia del Monasterio de Montserrat (Roma).

Desde Italia dictaba don Juan de Margarit, en relación con este mismo asunto, una serie de instrucciones relativas a la aplicación del dinero y pautas que fuesen necesarias para la realización en la Catedral de Gerona de una capilla destinada a contener su sepulcro. Y aunque, finalmente, nada de ello debió realizarse, pone de manifiesto el interés por parte de estos agentes de la Diplomacia hispánica en Roma hacia proyectos de esta naturaleza.

Quien, por el contrario, sí consiguió su propósito de encargar y ver hecho su propio monumento funerario, fue don Lorenzo Suárez de Figueroa, cuya estancia, suficientemente larga, en suelo italiano (fue embajador en Venecia desde 1494 hasta 1498 y desde 1501 hasta 1506, a lo que cabe unir su misión diplomática en Roma en el periodo intermedio de sus embajadas venecianas), le habría permitido no sólo entrar en contacto con el arte que allí se producía sino, fundamentalmente, sensibilizarse hacia aquellas obras hasta el punto de decidirse por un modelo, un esquema y un artista totalmente extraño y novedoso en el medio extremeño, destino último de su interesante sepulcro. Don Lorenzo Suárez de Figueroa había obtenido licencia para dedicar la capilla de Nuestra Señora de la Encarnación de la Catedral de Badajoz como lugar destinado a su enterramiento y el de su mujer, doña Isabel de Agui-



2. Lauda sepulcral de don Lorenzo Suárez de Figueroa. Claustro de la Catedral de Badajoz.

lar. No obstante, las investigaciones que se han llevado a cabo en torno a este lugar han puesto de manifiesto que todo parece indicar que su cuerpo nunca llegó a España, al constatarse la no existencia en la capilla de sus posibles restos, a lo que se une que los de su esposa se encontrarían en el Monasterio de Santa Ana, elegido por ella como capilla funeraria.

Lo único que ha llegado hasta nosotros como parte de este interesante proyecto es una gran plancha de bronce [**Fig. 2**], que seguramente se correspondería con la tapa de su sepulcro y otra, menos decorada, que debiera haber sido una de las paredes del mausoleo al que se refiere el historiador y cronista italiano Marino Sanuto. Éste afirma, al recoger la noticia en su Diario del fallecimiento en Venecia del embajador el dos de marzo de 1506, que *aquí se había hecho hacer una bella arca de bronce, que mandó a España*. Del resto de elementos que compondrían el sepulcro no se conserva nada, aunque la evidencia de estas dos piezas y las noticias existentes al respecto permiten una posible reconstrucción[10].

Sobre la gran plancha sepulcral aparece, enmarcada por una bella orla decorada con motivos de inspiración renacentista, la figura de don Lorenzo Suárez de Figueroa y, en la parte inferior, la siguiente inscripción:

[10] «P. José de Santa Cruz habla en su *Crónica de la Santa provincia de San Miguel* del suntuoso túmulo del embajador Lorenzo Suárez, y don Alejandro de Silva Bareto, en una carta escrita a don Luis de Salazar el 29 de septiembre de 1703, dice: *don Lorenzo Suárez está sepultado en una cama de bronze levantada del çuelo…* El sarcófago se rompió en fecha aún no determinada. Después de que en el siglo XIX la losa fuese empotrada en el suelo de la capilla de los duques de la catedral de Badajoz, en 1889 fue trasladada al claustro», en AA.VV.: *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, Ministerio de Cultura, 1992, pág. 323. Por otra parte, Valentín Carderera, autor de la *Iconografía Española…*, afirma haber visto el sepulcro del embajador, antes de ser desmontado, en el centro de la Capilla de la Encarnación y sobre unos soportes realizados en mármol blanco, de los que hoy ya nada se sabe.

«Sepulcro de Lorenzo Suarez de Figueroa y de Mendoza con doña Ysabel de Aguilar su muger. Este en la juuentud hizo según la edad y en las armas uso lo que conuenia. Fue hecho despues del Consejo de sus altezas y enviado enbaxador diuersas vezes. Asi conformo el exercicio con los años y dexa para despues este memorial. Lo que del mas sucediere, digalo su sucesor».

Según Justi:

«Choca, tratándose de un español, la falta de toda alusión a la eternidad, del menor elemento religioso, tanto en la inscripción como en la escultura. La sobriedad del retrato no excluye la satisfacción de sí mismo, pues claramente la guiaba la idea de dejar en bronce a la posteridad una imagen exacta y precisa de su persona y de los hechos de su accidentada vida»[11].

En la inscripción se menciona ser éste el sepulcro suyo y el de su mujer; sin embargo, como se ha señalado con anterioridad, ella optó por ser enterrada en una capilla que había fundado personalmente en 1519 en el Monasterio de Santa Ana. Esto viene a poner de manifiesto algunos aspectos relacionados con el carácter mismo de la obra y con las circunstancias que rodearon su encargo, ya que el conjunto funerario sería contratado por el embajador el algún momento de su estancia en Venecia, sin prever que la muerte le sorprendería mientras todavía servía como embajador de los Reyes Católicos y que, al final, paradójicamente, ni él ni su esposa llegarían a ocupar.

En cualquier caso, se trata de una de las piezas más sugestivas de la producción escultórica del Renacimiento italiano en España, y ello por varios motivos. En primer lugar, el hecho de haber utilizado el bronce en vez del mármol, tan característico y frecuente sobre todo en las piezas que tenían un carácter de importación, resulta bastante extraordinario. Por otro lado, este hecho y los datos sobre la misión diplomática de su promotor, nos sitúan ante un encargo de origen veneciano donde la producción de obras en bronce había adquirido un importante desarrollo que se vería incrementado en la época renacentista.

Sobre su posible autoría, Carl Justi apuntaba, a finales del siglo XIX, hacia Alesnado de Leopardo, un escultor, fundidor y arquitecto veneciano de la segunda mitad del siglo XV vinculado, según ciertos documentos y obras más o menos atribuidas, con trabajos de orfebrería y fundición, como la estatua y basamento del monumento dedicado a Bartolomeo Colleoni y los mástiles de la Plaza de San Marcos, algunas piezas escultóricas o la construcción de la Iglesia de Santa Justina de Papua

[11] JUSTI, Carl: «Un monumento de la escultura veneciana en el Extremo Occidente», en JUSTI, Carl: *Estudios sobre el Renacimiento en España*. Barcelona, 1892, pág. 16.

y la Capilla del Cardenal Giovanni Battista Zen de la Catedral de San Marcos, en la que trabaja junto con Antonio Lombardo. No faltan posibles semejanzas entre las obras conocidas del artista y la plancha sepulcral del embajador; en cualquier caso, la evidencia física no es siempre definitiva ni suficiente, pero la coincidencia de ambos personajes en aquella ciudad en los últimos años del siglo XV y comienzos del XVI contribuye a prestar validez a esta atribución frente a otras que también se han venido estableciendo[12].

Sea como fuera, para Justi no toda la originalidad y expresividad de esta obra debe ser atribuida únicamente al artista, pues,

> «si la manera de tratar el relieve en bronce, tanto considerado en su parte técnica, como en su estilo –que en ambos revela al grabador de medallas–, y si la escrupulosa, casi tímida reproducción del original hasta en los más pequeños pormenores del traje, están por completo dentro de la manera de los escultores venecianos, en cambio el modo de representar al personaje enteramente desusado en monumentos de esta clase, debe atribuirse a indicaciones expresas de aquel hombre singular»[13].

Esta afirmación permite apuntar el destacado papel que debió jugar en la materialización de esta interesante obra su promotor y mecenas, aquél noble extremeño destinado a ocupar uno de los puestos más importantes en el marco de la política internacional de los Reyes Católicos. La mención de su papel como embajador en la inscripción de su sepulcro resulta altamente significativa de la importancia otorgada a estas misiones diplomáticas de comienzos de la Edad Moderna, de donde deriva, en su caso concreto y en el de otros embajadores de su tiempo, el contacto, también, con los lenguajes artísticos característicos de aquellas embajadas en las que desarrollan su labor y de donde derivan interesantes intercambios artísticos con los que hay que relacionar la recepción de la cultura del Renacimiento en España.

Intenciones parecidas podemos encontrar en los diversos ejemplos que todavía podemos traer hasta aquí. Cuatro años después de haberse producido el fallecimiento de don Lorenzo Suárez de Figueroa tenía lugar en Sevilla un hecho cuya trascenden-

[12] Manuel Gómez-Moreno advirtió que el autor de este sepulcro sería un artista llamado Pier Zuanne delle Campane, un fundidor veneciano que aparece vinculado, también, a Antonio Lombardo en el momento en que, según parece, Leopardo se desvincula de los trabajos para la tumba y capilla del Cardenal Zen en la Catedral de San Marcos.

[13] JUSTI, Carl: "Un monumento de la escultura veneciana en el Extremo Occidente", en JUSTI, Carl: *Estudios sobre el Renacimiento en España*. Barcelona, 1892, pág. 31.

cia artística habría de ser sustancialmente mayor en relación con la que Joaquín Yarza Luaces negaba para el monumento funerario del embajador pacense. En 1510 se instalaba en la Capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral Hispalense el sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza[14] [**Fig. 3**], arzobispo de aquella ciudad y patriarca de Alejandría. Representa uno de los ejemplos iniciales de la escultura española del Renacimiento, de tal manera que acabaría convirtiéndose en elemento referencial, tanto por sus novedades formales como simbólicas, para un número elevado de realizaciones de similar significado. De hecho, como afirma el profesor Alfredo J. Morales, «las novedades estructurales, iconográficas y ornamentales, unidas a su fecha de ejecución, hacen de este sepulcro una de las piezas capitales en la introducción del Renacimiento en España»[15].



3. Sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza. Capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla.

El prelado había fijado su deseo de contar con un espléndido sepulcro, haciendo responsable de tal encargo a su hermano, don Íñigo López de Mendoza, el conde de Tendilla [**Fig. 4**], posiblemente confiado en la demostrada sensibilidad

[14] Como descripción de esta extraordinaria obra del italianismo escultórico en España, transcribimos el análisis realizado a finales del siglo XIX por el historiador sevillano Gestoso y Pérez: «Consta el mausoleo de dos arcos, uno enrasado con el muro y otro más interior. Sobre el primero hay una cornisa que remata en flameros y cabezas de querubes, bajo la cual corre una archivolta festoneada de grupos de flores y frutas; el segundo, más pequeño estriba en dos columnas, adornados sus fustes con fantásticas hojarascas; en las enjutas, encerrados dentro de guirnaldas circulares de frutas y flores, están los escudos del Cardenal. La estatua yacente, con ornamentos pontifícales, reposa sobre sencilla y elegante urna. En las jambas de este arco interior, a cada lado, hay tres hornacinas con Santos, y en su fondo cuatro bajos relieves, que representan la Resurrección del Señor, la Virgen con el Niño, Santa Ana y su Hija, y sobre estos asuntos la Ascensión del Señor», en GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1890, págs. 513-514.

[15] MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: «Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía», en AA.VV.: *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, Ministerio de Cultura, pág. 187.



4. Don Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar.

que ya había manifestado en otras empresas artísticas tras su regreso de la embajada italiana donde su afición hacia los modelos propios de la cultura renacentista, clasicista y antiquizante se habrían consolidado.

El sepulcro es una obra *al romano*, expresión que se utilizaba en la época para referirse a la presencia en él de los caracteres que definían las ejecuciones procedentes de Italia. De hecho, en una carta del conde de Tendilla, escrita unos cinco años antes, para el maestro mayor de la Catedral de Sevilla, al referirse a la *sepoltura del señor cardenal*, confirma su voluntad de que sea realizada ésta sin que se mezclara en ella *ninguna cosa françisa, ni alemana ni morisca syno que todo sea romano*.

La obra, de una talla y factura extraordinaria, ha sido tradicionalmente atribuida al escultor florentino Domenico di Alessandro Fancelli, cuya presencia y actividad cercana al conde de Tendilla se completa con sus diseños para los sepulcros del príncipe Juan y el de los Reyes Católicos. En relación con él, descartada la posibilidad de que llegara a España para trabajar con uno de sus parientes igualmente dedicado a la escultura, posiblemente se encontraba instalado en Carrara, como otros tantos escultores de su época, a la espera de recibir allí algún tipo de encargo. Precisamente, en agosto de 1508 «compra para sus labores cincuenta y cinco carretadas de mármol...»[16]. Quizás estas carretadas eran las que se utilizaban entonces para el sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza, aunque no tenemos ninguna certeza que confirme esta hipótesis que, además, supondría la atribución definitiva a Fancelli del mausoleo de la catedral de Sevilla. Independientemente de que fuera o no este escultor el autor del sepulcro, lo más importante es constatar cómo el conde de Tendilla expresa con este encargo su afinidad con los modelos del

[16] HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Escultores florentinos en España*. Madrid, Instituto Diego Velásquez. C.S.I.C., 1957, pág. 9.

Renacimiento italiano, en parte como consecuencia de su doble estancia en Italia, la primera acompañando a su padre y la segunda, ya como embajador, enviado por los Reyes Católicos a la corte pontificia de Inocencio VIII. De hecho, el sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza se encuadra dentro de una característica tipología de monumentos funerarios renacentistas cuyo modelo bien podría ser el del papa Paulo II, diseñado y ejecutado por Mino da Fiesole y Giovanni Dalmata. No es arriesgado apuntar la posibilidad de que el propio conde de Tendilla conociera personalmente esta obra durante su *aventura* italiana al frente de una importante misión diplomática. Todo ello no hace sino confirmar el papel del embajador en los procesos que conducen a la recepción, primero, y difusión, después, del gusto por lo renacentista italiano en España.

Intervenciones de este tipo es posible encontrar en otros servidores de la diplomacia hispánica de comienzos de la Edad moderna, tanto durante el reinado de los Reyes Católicos como en los inicios del periodo carolino. Entre ellos destaca la personalidad de don Jerónimo de Vich y Volterra, a quien hay que asociar, en este capítulo, con los trabajos emprendidos con objeto de reformar y acondicionar la capilla que mandó construir para el enterramiento de sus padres, hermanos, hijos y suyo propio en la iglesia del Monasterio de la Murta. La familia Vich se encontraba desde antiguo estrechamente vinculada a esta fundación e institución monástica situada a las afueras de la ciudad de Valencia, con lo cual no sorprende que este embajador, uno de los miembros más destacados de aquella familia, pusiera en marcha las iniciativas necesarias para acrecentar y embellecer aquel recinto ocupado por la orden jerónima hacia la que también sentían grandísima devoción.

El proyecto de don Jerónimo de Vich consistía en utilizar la ropería que había junto al altar mayor de la iglesia, y entre éste y el claustro del mismo, para ampliar el espacio de la capilla funeraria donde ya estaban enterrados algunos miembros de su familia. Su testamento, fechado en diciembre de 1534, contiene algunas observaciones que permiten precisar el alcance de su proyecto, con el que posiblemente haya que relacionar algunos lienzos del pintor manierista Sebastiano del Piombo. Concretamente el de *Bajada de Cristo al limbo* y *Jesús con la cruz a cuestas* que en la actualidad forman parte de los fondos del Museo del Prado, pero cuyo primer propietario fue este embajador en Roma entre 1506 y 1521.

Bibliografía.

ANIEL-QUIROGA, José Manuel: "Influencia del Humanismo en la Diplomacia y los Diplomáticos", en AA.VV.: *Diplomacia y Humanismo*. Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1989, págs. 9-25.

CARDERERA, Valentín: *Iconografía Española: Colección de Retratos, Estatuas, Mausoleos y demás Monumentos inéditos de Reyes, Reinas, Grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVIII*. Madrid, Imprenta de don Ramón Campuzano, 1855-1864.

CHABOD, Federico: *Historia de la idea de Europa*. Madrid, EDERSA, 1992.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis: *El rapto de Europa. Una interpretación histórica de nuestro tiempo*. Madrid, Alianza Editorial, 1974.

ECHEVARRÍA BACIGALUPE, Miguel Ángel: "La occidentalización de la diplomacia imperial bajo Carlos V", en CASTELLANO CASTELLANO, Juan Luis y SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, Francisco (Coords.): *Carlos V. Europeísmo y Universalidad: La organización del poder*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 171-187.

GARCÍA MARTÍN, Pedro: "Renacimiento fuera de Italia", en *El Espíritu del Renacimiento. Revista Muy Especial*, 56 (2002), págs. 90-95.

GARÍN, Eugenio: *El hombre del Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.

GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1890.

GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés, POPA-LISEANU, Doina y VERGARA CIORDIA, Javier (Eds.): *La idea de Europa en el siglo XVI*. Madrid, UNED, 1999.

HALE, John: *La Civilización del Renacimiento en Europa, 1450-1620*. Barcelona, Crítica, 1996.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Escultores florentinos en España*. Madrid, Instituto Diego Velásquez. C.S.I.C., 1957.

JUSTI, Carl: "Un monumento de la escultura veneciana en el Extremo Occidente", en JUSTI, Carl: *Estudios sobre el Renacimiento en España*. Barcelona, 1892, págs. 7-33.

MANN, Nicholas: *Renacimiento. Arte y pensamiento renuevan Europa*. Madrid, Ediciones Folio, S.A., 1993.

MARAVALL, José Antonio: *Estado moderno y mentalidad social: siglos XV al XVIII*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1972.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: "Fundator Italiae Pacis et honoris: la aventura italiana del conde de Tendilla", *Wad-al-Hayara*, 27, 2000, págs. 55-84.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: "Gusto y promoción del arte italiano del Renacimiento en Andalucía", en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 31, 2000, págs. 23-38.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: *Arte y Diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos.* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: *Íñigo López de Mendoza. El Conde de Tendilla*. Granada, Comares, 2003.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: "Arte y memoria en los inicios del Renacimiento español", en: COLOMA MARTÍN, Isidoro y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (Eds.): *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, págs. 307-315.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: "La aventura italiana de don Íñigo López de Mendoza: emblemática y ceremonial de un embajador de los Reyes Católicos", en: REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo, MONTANER FRUTOS, Alberto y GARCÍA LÓPEZ, María Cruz (Eds.): *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, Vol. III, págs. 1597-1607.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: "Arquitectos y mecenas del Renacimiento en España", en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, 2005, págs. 29-47.

MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: "Ocio, cultura y mecenazgo en los inicios del Renacimiento español", en: NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco (Coord.): *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, págs. 391-402.

MATTYNGLY, Garret: *La Diplomacia del Renacimiento*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: "Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía", en AA.VV.: *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Toledo, Ministerio de Cultura, págs. 177-197.

OCHOA BRUN, Miguel Ángel: "La Monarquía del Renacimiento y la Diplomacia española", en AA.VV. *Corona y Diplomacia. La Monarquía española en la Historia de las relaciones internacionales*. Madrid, Biblioteca Diplomática Española, 1988, págs. 19-51.

OCHOA BRUN, Miguel Ángel: "La Diplomacia española y el Renacimiento", en AA.VV.: *Diplomacia y Humanismo*. Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1989, págs. 29-48.

OCHOA BRUN, Miguel Ángel: *Historia de la Diplomacia Española*. Vol. IV. Madrid, Biblioteca de Diplomática Española y Ministerio de Asuntos Exteriores, 1995.

RENOUVIN, Pierre: *Historia de las relaciones internacionales*. II Vols. Madrid, Akal, 1990.

TAMAMES, Ramón, FERNÁNDEZ CONDE, Javier, BOUZA, Fernando y otros: *Europa: proyecciones y percepciones históricas.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

TENENTI, Alberto: *La formación del mundo moderno.* Barcelona, Crítica, 1989.

Artífices y promotores: la proyección del colegio jesuita de San Sebastián de Málaga[1]

Igor Vera Vallejo
Universidad de Málaga

Resumen: *El planeamiento de la iglesia del colegio jesuita de San Sebastián en Málaga constituye por su complejo carácter un caso individualizable dentro del panorama de fundaciones conventuales en la ciudad, que implicó a los mejores arquitectos de la Compañía en España y Roma y cristalizó en un proyecto casi único en su contexto, el de la Iglesia Católica durante la Contrarreforma.*
Palabras clave: *proyección arquitectónica, iglesia de San Sebastián, Compañía de Jesús, Contrarreforma, Pedro Sánchez.*

Abstract: *The planning of the church of the college Jesuit of San Sebastian in Malaga constitutes for his complex character a case individualizable inside the panorama of conventual foundations in the city, which involved the best architects of the Society of Jesus in Spain and Rome and crystallized in the almost only project in his context, that of the Catholic Church during the Counter-reformation.*
Key words: *Architectural projection, church of San Sebastian, Society of Jesus, Counter-reformation, Pedro Sánchez.*

La fundación del colegio jesuita de San Sebastián en Málaga remite a unos esquemas y modos esencialmente distintos a los del resto de establecimientos del clero regular en Málaga durante el siglo XVI. La creación de un primer tejido conventual en la ciudad había sido promovido tras su reconquista por los Reyes Católicos mediante un programa de recristianización del espacio urbano fundamentado en la promoción a las órdenes mendicantes y las de redención de cautivos y su instalación en lugares que habían registrado la presencia de alguna construcción dedica-

[1] La presente comunicación se encuadra dentro de los trabajos de documentación y análisis histórico de la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga efectuados por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y que forman parte del "Proyecto de intervención en el programa iconográfico de la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga".

da al culto islámico. Por efecto de los repartimientos, que los monarcas emplearon como herramienta para la dotación a las primeras comunidades de religiosos, los conjuntos originales fueron conformándose de manera irregular, pues las donaciones gravitaban, generalmente, en torno a alguna de las capillas o ermitas que habían reemplazado a los antiguos oratorios extramuros de la ciudad musulmana, dotación inicial ésta que se completaba mediante una serie de huertas y casas anejas[2].

Durante el siglo XVI, este modelo de patronazgo real sobre las instalaciones del clero regular en Málaga cederá su lugar a un tipo más tradicional que implicaba a la incipiente oligarquía local, cuyas aportaciones permitieron no solo el establecimiento de nuevas comunidades, sino muy especialmente el desarrollo de las ya existentes. La fórmula de la donación privada de propiedades vino a sumarse a aquella otra que vinculaba la cesión por testamento de diversos bienes a cambio de los derechos de enterramiento y patronato sobre algunas de las capillas de los templos conventuales. Entre ambas, contribuyeron a la gran proliferación de establecimientos religiosos de la ciudad a lo largo del siglo, si bien en lo esencial, el desarrollo de los conjuntos arquitectónicos continuó siendo esencialmente orgánico.

El establecimiento del colegio de la Compañía de Jesús en la ciudad desde 1572 respondió, empero, a una serie de premisas intrínsecamente particulares a este tipo de instituciones, como divergentes eran sus caracteres respecto a los de otras comunidades. Orden nueva de clérigos regulares dotados de una gran movilidad y no sometidos a la reglamentación y vida observante de otras comunidades, la Compañía adquirió un enorme prestigio en el medio urbano a través del ejercicio de la enseñanza, que practicó de manera sistémica sobre clérigos y laicos a través de un modelo distinguido por su eficacia y su carácter conciliador entre ciencia y ortodoxia[3]. Debido a ello, la promoción de un colegio de jesuitas en cualquier ciudad o población de la Corona española se revestía de una finalidad eminentemente social, frente a aquellos otros establecimientos del clero regular favorecidos por los más poderosos y destinados a explicitar su poder y atender requerimientos de carácter privado. Ésta es la razón por la que el mecenazgo sobre las instituciones de la Compañía fue una labor asumida por las altas instancias eclesiásticas y la propia Corona,

[2] Para el estudio del desarrollo de la Málaga conventual, *vid.* RODRIGUEZ MARÍN, Francisco José: *Málaga conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los Conventos Malagueños*. Málaga, Obras Social y Cultural Cajasur y Arguval, 2000.

[3] VÁZQUEZ BARREDO, Ana: “Teoría y praxis arquitectónicas de la Compañía de Jesús en sus inicios según la documentación epistolar y otros escritos de padres jesuitas”, en UBIETO, Agustín (ed.): *II Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI*. Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación y Universidad de Zaragoza, 2001, pág. 445.

quienes se encargarían de dotar de propiedades y caudales a las nacientes comunidades para su instalación y crecimiento. La tarea cobró una especial relevancia durante los años de la Contrarreforma, cuando precisamente la educación de los jóvenes en los valores de la fe católica devino en la principal herramienta en la dura lucha contra la herejía.

La diócesis malagueña, actuando en este punto como otras muchas de España, favoreció la llegada de los jesuitas dentro de un programa diseñado por el propio obispo, Francisco Blanco Salcedo, y destinado a la puesta en práctica de las reformas y los objetivos pastorales que les habían fijado en el Concilio de Trento. El prelado realizó a partir de 1572 todas las operaciones necesarias para el establecimiento de la primera comunidad jesuita y su instalación en pleno centro neurálgico de la ciudad, completándose la dotación inicial mediante el traspaso de una antigua ermita dedicada a San Sebastián. Buena muestra de la importancia adquirida en la ciudad por el propósito de ayudar a la primigenia institución jesuita en la ciudad fue la implicación de activos tan destacados como el secretario apostólico y arzobispo de Monreale, Luis de Torres, que donaría unas casas y un horno.

Sin embargo, el elemento definitorio del establecimiento jesuita frente a otros del clero regular en la ciudad fue su carácter planificado, según premisas impuestas por la Compañía que sometía a su supervisión todos los proyectos para el establecimiento de una nueva comunidad. Sus distintas Congregaciones Generales establecieron la necesidad de someter toda nueva construcción a una planificación específica que atendiese a una serie de normas generales, por lo que la planificación formal de los espacios jesuitas fue concedida a arquitectos y tracistas de contrastada valía, pertenecieran o no de la Orden. En el caso de la iglesia y colegio de San Sebastián de Málaga, en su proyección concurrieron algunos de los mejores arquitectos españoles de la época, generando un intenso e interesantísimo debate en torno a la forma que habría de tener la futura construcción que implicó a los órganos centrales de la Compañía en Roma y que determinó con ello la creación de uno de los espacios más interesante desde un punto de vista morfológico de su época. El particular trasiego de planos entre Málaga e Italia dibujó un marco especialmente adecuado al intercambio de ideas; la Compañía de Jesús, a través de sus órganos de centralización de los proyectos arquitectónicos, ejerció una suerte de patronazgo funcional e ideológico y puso los canales de comunicación directa entre los arquitectos españoles y sus homólogos italianos.

El "modo nostro" jesuita.

El desarrollo histórico de la planificación del colegio e iglesia jesuita de San Sebastián se inserta dentro del gran debate arquitectónico de las dos últimas décadas del siglo XVI, el de la instauración de un modelo de templo adecuado a las exigencias de la Contrarreforma. A pesar de que el Concilio de Trento no había consagrado ninguna de sus sesiones al capítulo específico de la arquitectura eclesiástica, la Contrarreforma obtuvo, sin embargo, una directa repercusión sobre la práctica constructiva del último cuarto del Quinientos y las dos primeras décadas del siguiente siglo gracias a una serie agentes que compartieron inquietudes y un mismo concepto de religiosidad popular, de los que destacaremos dos: San Carlos Borromeo y la Compañía de Jesús. Entre ambos codificaron el modelo de la gran iglesia congregacional, de particular riqueza retórica y vital trascendencia para la configuración de uno de los principales tipos edilicios del Barroco.

San Carlos Borromeo, promotor de la tercera y última convocatoria (1562-1563) del gran concilio que habría de reformular las bases de la Iglesia romana, hizo propias las motivaciones tridentinas y trató de darles respuesta en el plano práctico mediante la elaboración de un corpus de instrucciones sobre la manera de construir y decorar los nuevos templos que traduce al lenguaje arquitectónico la esencia del espíritu conciliar. Las *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiastique* (Milán, 1577) constituyen, *grosso modo*, una recopilación de pautas y preceptos a observar en la construcción de iglesias y su decoración mobiliaria, cuyo principal canal de difusión fueron precisamente las obras arquitectónicas de la Compañía de Jesús[4], sin menoscabo de la labor que en este sentido ejercieron arquitectos como Domenico Fontana y Carlo Maderno, justo a sus respectivas familias, y, en fecha aún más temprana, la última de las generaciones de grandes arquitectos renacentistas del norte de Italia, con Palladio a la cabeza.

Las estrechas relaciones de Borromeo con la orden jesuita tienen su trasfondo en un mismo concepto de espiritualidad religiosa de carácter popular y en la atención de ambos al contexto social que enmarcó sus movimientos y sobre el que se propusieron influir decisivamente, frente a la observancia monástica practicada por los órdenes altomedievales. No en vano, el futuro Arzobispo de Milán había sido dirigido espiritualmente por el P. Juan Bautista Ribera, procurador general de la Compañía, quien lo habría introducido en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de

[4] Cfr. WITTKOWER, Rudolf: *Baroque Art: the Jesuit Contribution*. Nueva York, Fordham University Press, 1972.

Loyola y en la idea del activismo religioso proclamada por éste. Borromeo promovió a cambio el poder de los jesuitas –y de los oratorianos de San Felipe Neri- en virtud del papel preponderante desempeñado por estos en la propagación del espíritu de Trento[5].

Las iglesias jesuíticas se constituyeron en la adaptación a la práctica arquitectónica del ideario arquitectónico de Borromeo, expresadas en sus instrucciones para la construcción de templos, si bien es difícil afirmar la ascendencia directa de éstas sobre las nuevas construcciones de la Compañía, máxime teniendo en cuenta que su iglesia madre en Roma, el Gesù, fue concluida en 1575, dos años antes de la publicación del tratado de Borromeo. Son fenómenos, por tanto, que corresponden a un mismo espíritu, parejos en su concepción y no necesariamente sujetos a relaciones de causa y efecto. En este sentido, hubieron de ser los arquitectos que trabajaron para la Compañía los que, en última instancia, resolvieron la necesidad de aplicar unas normas generales que condensaban el espíritu de la Contrarreforma en un tipología de templo concreta, teniendo en cuenta además que desde la oficialidad jesuita no se propuso oficialmente un modelo estandarizado[6].

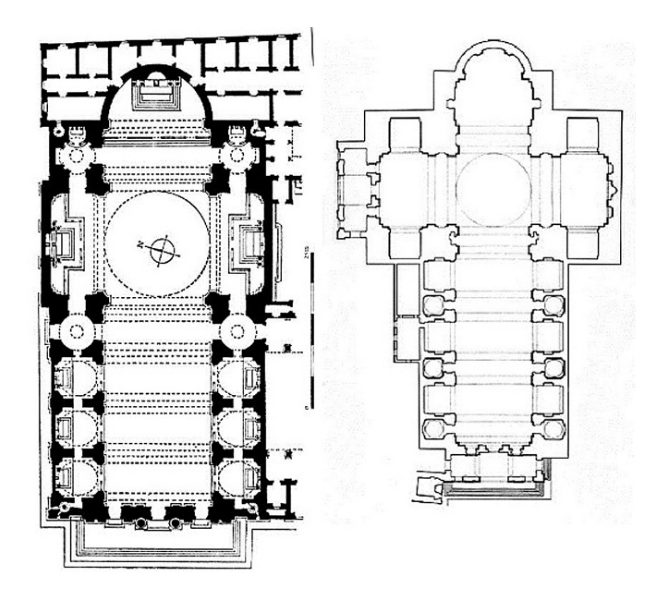
Según una visión tradicional, Vignola había encontrado para su Gesù el modelo espacial idóneo para la condensación del ideal espiritual tridentino en la iglesia albertiana de Sant'Andrea en Mantua, con su amplia y ancha nave única, el crucero poco desarrollado en planta y la gran cúpula en la intersección de ambos, un espacio unitario que concentraba toda la atención en el altar mayor [**Fig. 1**]. Los arquitectos que poblaron de nuevos templos de la Contrarreforma la Roma de Sixto V, Clemente VIII y Pablo V, jesuitas o no, disponían así de las bases teóricas e ideológicas –las instrucciones de Borromeo- y el modelo arquitectónico, el Gesù, para crear edificios acordes el espíritu de su tiempo.

El modelo de la gran iglesia congregacional se convirtió así en axioma arquitectónico de la Contrarreforma, que al tener su origen en la más importante de todas

[5] WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 23-25.

[6] En este sentido, junto al texto de Borromeo, algunos jesuitas dejaron en las dos últimas décadas del siglo XVI escritos de carácter más genérico que también recogen algunas ideas sobre arquitectura, como el de Roberto Bellarmino, *Disputationes de Controversiis Cristanae Fidei* (1586); en éste, el autor asume el modelo del Templo de Salomón y describe una ideal basado en la basílica paleocristiana y su sucesión de tres ambientes nartex-nave-presbiterio. *Vid*. Vázquez Barredo: *op. cit.* pp. 438 y 439.

En cuanto a Borromeo, su texto no se decide claramente por el modelo de iglesia de nave única, señalándose que también podrían resultar adecuadas a la liturgia las de tres o cinco naves; en el plano práctico, los artífices tendieron rápidamente a la codificación del modelo de nave única a partir del Gesù.



1. Imagen comparativa de las plantas de la iglesia del Gesù en Roma, por VIGNOLA, y de Sant'Andrea en Mantua, de LEON BATTISTA ALBERTI.

las iglesias jesuíticas condujo a una parte de la historiografía tradicional a considerar la existencia de un "estilo" jesuita que habría ejercido de motor del cambio y base de todo el desarrollo posterior de la arquitectura barroca. No es nuestro objeto incidir en la superación de este modelo historiográfico[7], pero sí recordarlo al menos a fin de contextualizar debidamente el desarrollo histórico de la planificación del templo jesuita malagueño de San Sebastián: la supremacía del modelo de iglesia congregacional iniciado oficialmente con el Gesù, así como el espíritu austero, relativamente dogmático y tradicional que impregnó el panorama arquitectónico tras Trento, se mantuvo mientras el aliento de la Contrarreforma aún se hizo respirar, lo que a efectos prácticos equivaldría en el caso de Roma hasta el pontificado de Pablo V. La llegada de Urbano VIII al solio pontificio ejemplifica de manera modélica el triunfo de la Iglesia sobre la herejía reformista, que traería consigo una nueva época para la arquitectura y las artes[8]. Evidentemente, el modelo de iglesia congregacional se mantuvo y fue reproducido cientos de veces a lo largo del siglo, pero ahora situado bajo un nuevo espíritu y cediendo su espacio preponderante a otras tipologías de templo.

La Compañía, sin embargo, siguió fiel a su modelo básico, al modelo tridentino, cuyo apego terminó por producir un evidente anquilosamiento de las estructuras y plantas básicas de los templos jesuitas durante la primera mitad del siglo XVII. En

[7] *Vid*. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid, Edilupa Ediciones, 2002, pp. 21-33.

[8] Wittkower denuncia que los maestros italianos del periodo anterior a Urbano VIII mostraron un evidente temor a infringir los modelos establecidos debido a su falta de personalidad o, incluso, a su incapacidad, y acaba por preguntarse sobre los maravillosos resultados con que habrían resuelto Bernini, Borromini o Cortona el problema de la iglesia congregacional: Wittkower: *op. cit*. pág. 40.

este sentido, cabe recordar que la Orden trató desde fecha muy temprana de ejercer y centralizar un cierto control sobre las nuevas construcciones que acabó por cristalizar en lo que se llamó el "*modo nostro*" arquitectónico, que remitía a un particular modo de entender el espacio del templo católico y no a un estilo concreto[9]. A tal fin, durante la segunda Congregación General de 1565 se dispuso que todo proyecto de nueva construcción hubiera de pasar por el tamiz de Roma, donde se recibirían los planos para su aprobación por el General de la Orden. Poco antes, en 1558, se había instaurado la figura del "*consiliarius aedilicius*" o arquitecto-consejero, acuñada por la Compañía y después reclamada en las *instructiones* de Borromeo, quien señalaba a los obispos la pertinencia de dejarse a aconsejar por arquitectos.

Sólo a partir de la mediación del siglo XVII mostrarán los nuevos proyectos de iglesias jesuitas modelos de planta y alzado verdaderamente distintos a lo realizado hasta entonces dentro de la Compañía y más próximos a las inquietudes arquitectónicas de su tiempo, como denota la gran obra del Bernini arquitecto, la iglesia del noviciado jesuita en Roma, Sant'Andrea al Quirinale. De tal manera que, como señalara G. de Ceballos, puede hablarse de una etapa tridentina en la arquitectura jesuita[10], que haríamos extensible hasta los confines de la primera mitad del Seiscientos, distinta de la posterior, que llamaremos propiamente barroca y que estaría protagonizada en mayor medida por arquitectos no jesuitas. El inmovilismo de la Compañía en lo arquitectónico hasta este momento hay que situarlo en el contexto del espíritu práctico que animaba sus decisiones en lo tocante a las fábricas de iglesias y colegios, junto a una mayor limitación inicial de medios que trajo consigo en la práctica el recurso a menudo a arquitectos de la propia Orden, especialmente constatable en el caso de España. Los intentos de estandarizar unos modelos en el plano teórico, o de centralizar el control sobre todos los proyectos, tenían por fin dar respuesta a la necesidad de un ingente número de nuevas construcciones, en el periodo además de máxima expansión de la Compañía.

La iglesia del colegio de la Compañía en Málaga no pudo sustraerse, lógicamente, al proceso que necesariamente habría de acabar con sus planos sobre una mesa de Roma, sometido al escrutinio de aquellos que no veían sino otro proyecto más que habría que aprobar o corregir, importante en lo concerniente a su finalidad, sí, pero no en su consideración como objeto potencialmente estético. Sin embargo,

[9] *Vid*. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga*. Málaga, Universidad, 2003, pp. 197-202.
[10] RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuita en España*. Roma, Institutum Historicum S.I., 1967, pág 1.

el proyecto del colegio malagueño, que se aprobó definitivamente en 1604 luego de variadas vicisitudes, no respondía al modelo estandarizado de facto, y casi único posible en aquella época, de iglesia jesuita, sino a uno totalmente extraño en su contexto, de planta centralizada circular y cubierto por una gran cúpula encamonada.

Las iglesias de planta centralizada jesuíticas en Andalucía.

El uso de plantas centralizadas, circulares o elípticas, en iglesias jesuitas fue un fenómeno tardío en general, en cualquier ámbito europeo, y propio como se ha dicho de una fase posterior a la llamada tridentina, que en lo arquitectónico se alargó hasta bien entrado el siglo XVII. En España, las iglesias jesuitas circulares y elípticas, cubiertas por atrevidas cúpulas, son relativamente comunes en las dos últimas décadas de la centuria. El caso paradigmático quizá sea el de la Basílica de Loyola, en Guipúzcoa, donde el uso de una planta circular con deambulatorio se atuvo a criterios simbolistas, por cuanto se trataba de señalar un espacio de enorme significación para la Compañía[11]. En Andalucía, dos iglesias jesuitas de Leonardo de Figueroa responden a estas premisas, la de San Luis de los Franceses, en Sevilla, y la del colegio de Carmona, proyectada en planta elíptica pero no construida[12]. También elíptica fue la iglesia del colegio de la Inmaculada o de Las Becas de Sevilla, terminada por Pedro Roldán hacia 1685.

Sin embargo, tales plantas constituían en 1604, fecha en la que se aprueba el proyecto definitivo de la iglesia del colegio malagueño, un hecho prácticamente inédito en la Compañía, cuyo ideal aspiraba, ante todo, a encontrar un tipo de edificio económico y funcional, por encima de cualquier consideración estética. Un ejemplo especialmente significativo de esta actitud nos lo presta el proyecto desechado de planta de cruz griega que diseñara hacia 1564 Bartolomé de Bustamante para la iglesia del colegio de Trigueros, en Huelva, duramente criticado y juzgado como in-

[11] *Vid*. ARTAMENDI FRANCO, Eduardo: *La sombra de Roma. El lugar sagrado en la historia urbana del País Vasco*. San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, pp. 124-132. La basílica de Loyola ha de ponerse en relación con un tipo tradicional de santuarios dedicados a cobijar alguna reliquia o imagen de especial veneración; por otra parte, la inclusión de un templo circular en un gran cuerpo rectangular de servicio respondía a una idea de plena actualidad en 1681, cuando Fontana proyecta su Basílica; en lo formal, la Basílica guipuzcoana también tiene un precedente dentro de la propia arquitectura jesuita en el monumental colegio de Monforte de Lemos, si bien aquí la iglesia adopta el tipo tradicional basilical.

[12] RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “El arquitecto hermano Pedro Sánchez”, *Archivo Español de Arte*, nº 43-169, 1970, pág. 61.

viable desde un punto de vista práctico[13]. El hecho es que, en primera instancia, para el colegio malagueño se presentó un proyecto cuya iglesia presentaba en planta los caracteres habituales de la edilicia jesuita, que respondía, en definitiva, al arquetipo ya establecido por entonces dentro de la Orden, basado de manera genérica en el Gesù y, en el caso de España, en otros modelos regionales[14]: efectivamente, en 1578, Giuseppe Valeriano, afincado en España desde 1573, había visitado Málaga durante su periplo por España –ordenado por el General para inspección de las obras en curso– y había dejado unas trazas que fueron "comentadas" con el P. Villalpando[15], quien estaba por aquellos años diseñando las trazas –o contribuyendo a mejorar las de otros– de numerosos edificios de la Compañía en Andalucía.

Conocemos este primer proyecto, que fue rechazado en primera instancia por el General en Roma en 1581 por defectos de forma, por un plano dibujado y anotado en 1604 por el arquitecto H. Pedro Pérez, conservado en la Biblioteca Nacional de París [**Fig. 2**]; en él se refleja el proyecto de Valeriano-Villalpando, que disponía la iglesia según un plan basilical de tres naves y crucero no sobresaliente en planta[16]. Las naves laterales, por su reducida anchura respecto a la central, quedaban en una posición muy subordinada, subrayándose así la unidad espacial perseguida en los proyectos jesuíticos y lograda en mayor grado mediante la sustitución de las naves laterales por capillas-hornacina practicadas en el grosor de los muros. El escaso desarrollo del crucero, que no sobresale en planta, y el empleo de la cúpula remitirían nuevamente al modelo arquetípico del Gesù de Roma.

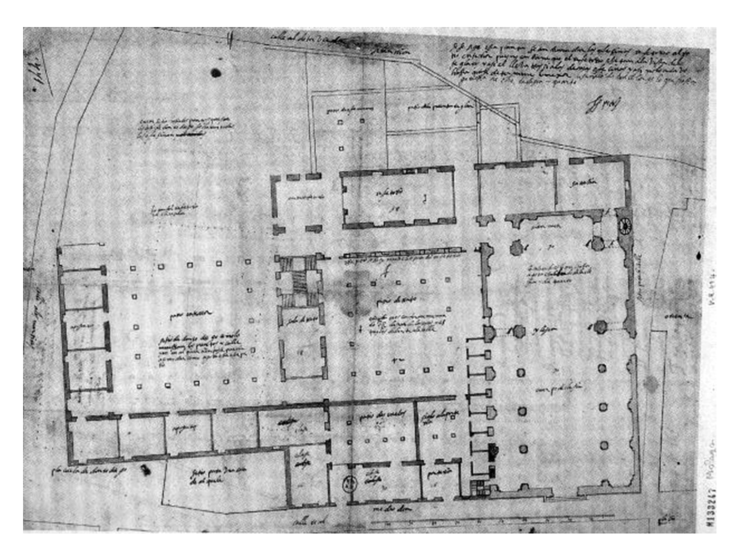
Desde luego, no habrían de ser cuestiones estrictamente formales las que condujeran al rechazo de este primer proyecto desde Roma, cuya causa hemos de

[13] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Bartolomé de Bustamante…*, pp. 189-211: Bustamante parece inspirarse en las iglesias de los hospitales españoles de la primera mitad del siglo, como el de la Santa Cruz de Toledo o el de Santiago de Compostela, aunque más probablemente lo hiciera en el proyecto cruciforme que Alonso de Berruguete presentara para la iglesia del hospital que precisamente concluyó Bustamante, el de Tavera en Toledo. Los brazos de la cruz de la iglesia de Trigueros, más cortos que en las plantas de las iglesias hospitalarias españolas y más próximos, por tanto, al concepto de planta cruciforme italiana, parecen subrayar esta filiación con el proyecto de Berruguete para el hospital de Tavera.

[14] G. de Ceballos destaca la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo o, propiamente jesuita, la colegiata del Noviciado de Villagarcía de Campos, proyectada en 1572 por Rodrigo Gil. Cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: *La arquitectura…*, pág. 67.

[15] SOTO ARTUÑEDO: *op. cit.*, pp. 203 y 204: el autor sostiene que Villalpando retocó las trazas dejadas en Málaga por Valeriano.

[16] A pesar de que el modelo arquetípico de iglesia de la Compañía fue el de nave única, basado en el Gesù, en las iglesias jesuíticas de la segunda mitad en España, muchas de ellas trazadas por Bartolomé de Bustamante y Villalpando, no era extraño encontrar proyectos de tres naves.

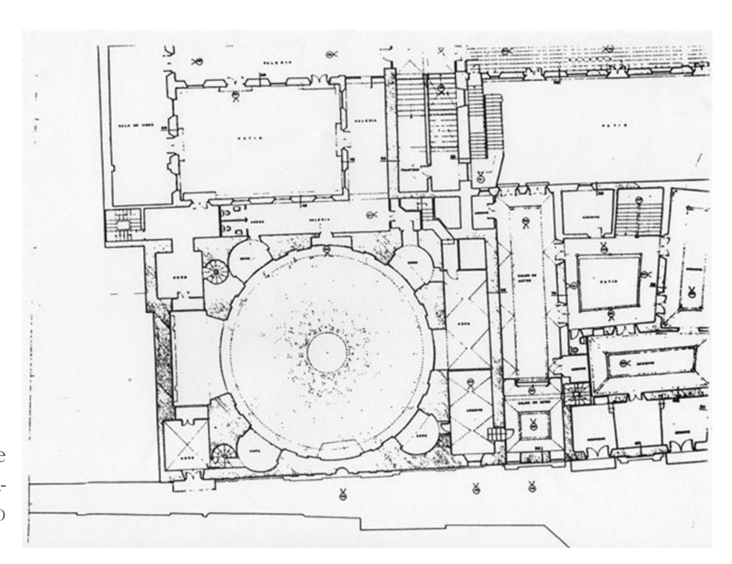


2. Plano dibujado por el H. Pedro Pérez en 1604, donde se refleja el proyecto de Valeriano-Villalpando y lo construido hasta la fecha (Cliché Biblioteque National de France, París).

buscar más en ciertos aspectos relativos a la funcionalidad del mismo y que atañerían, presumiblemente y en mayor medida, al edificio del colegio. De tal modo que, en 1586, se encargó al maestro mayor de obras, Diego de Vergara hijo, la corrección de las trazas originales del conjunto con objeto de volver a pedir licencia al General de la Orden, quien la concede finalmente a través del Provincial en 1588[17]. Poco después se incorporaría al colegio de Málaga el H. Pedro Pérez, quien se encargaría de dirigir las obras del mismo hasta 1596-1597, cuando decide paralizarlas al constatar que la ubicación de la iglesia proyectada por Valeriano y Villalpando formaría una barrera que impediría la penetración de la luz solar y de la acción benéfica del viento de levante. Pérez aconseja entonces trasladar la iglesia al otro extremo del solar, al de poniente, ampliándose el mismo mediante la incorporación de unas casas vinculadas que caían de aquél lado.

En consecuencia, desde Málaga se elaboró en 1598 un informe pericial que se remitió a Roma solicitando licencia para cambiar los planos y que fue rechazado por el General Aquaviva por el sobrecoste que supondría el abandono de las obras ya iniciadas en la iglesia y el comienzo de otras nuevas. Sin embargo, la insistencia de los jesuitas malacitanos acabará por precipitar un desenlace favorable a sus intereses en 1604, momento en que se incorporaría al proyecto el H. Pedro Sánchez como perito en la materia junto a Pérez. Se envió entonces a Roma un informe que

[17] El relato histórico de las diferentes fases de la proyección del colegio e iglesia de San Sebastián sigue, en lo esencial, la obra de Soto Artuñedo: *op. cit.*, pp. 202-233.



3. Plano del antiguo colegio de la Compañía en Málaga, realizado por Salvador Moreno Peralta en 1995.

recogía la opinión de ambos arquitectos y otras que ya habían sido vertidas en el informe de 1598, junto a dos planos, el original, ejecutado por Valeriano y Villalpando, retocado por Diego de Vergara y anotado ahora por Pedro Pérez, y uno nuevo determinado por la nueva ubicación de la iglesia.

Este último, que fue finalmente aprobado por el *consiliarius* del General Aquaviva, Giovanni de Rosis, ha generado un intenso debate en cuanto a su autoría, que aún permanece desconocida; la cuestión no es, desde luego, baladí, habida cuenta que supone la aparición, por primera vez en España, de la forma circular dentro de los rígidos planteamientos sobre la construcción de nuevos templos jesuíticos [**Fig. 3**]. Desafortunadamente, no se ha conservado el plano que fue enviado a Roma, lo que dificulta precisamente el desentrañamiento de su autoría. Su artífice habría de ser, desde luego, un profesional sólidamente formado, conocedor de la tratadística clásica y notable tracista, alguien a quien no le temblase el pulso a la hora de sustituir los planteamientos originales, tan afines al modo arraigado entre los arquitectos de la Compañía, por otros totalmente novedosos y atentos a cuestiones no sólo prácticas, sino también de forma y contenido.

A estas premisas respondía el H. Pedro Sánchez, quien arribara a Málaga precisamente para emitir dictamen sobre la cuestión del cambio de ubicación de la iglesia dentro del solar del Colegio de San Sebastián. Su llegada, en 1604, coincide efectivamente en el tiempo con la aprobación por el General y su arquitecto *consi-*

liarius del cambio de trazas, tras unos años en los que la situación se encontraba en un atolladero; por aquella época, Sánchez empezó a gozar de un cierto estatus como arquitecto oficioso de la Compañía en Andalucía. Desde 1593, fecha en que había llegado al colegio de San Hermenegildo de Sevilla, había ejercido la práctica arquitectónica, primero como albañil y, desde 1597, como tracista, labor que compaginó además con una sólida formación intelectual basada en el estudio de los tratados clásicos de Vitrubio, Serlio y Vignola[18].

Pero hay un hecho más significativo que avala la paternidad de Pedro Sánchez sobre el proyecto definitivo de iglesia circular en el Colegio de Málaga: la similitud del mismo con el otro proyecto de templo jesuita de planta centralizada realizado durante el primer cuarto del siglo XVII en Andalucía, debido a la mano de Sánchez. Nos referimos a la iglesia del colegio jesuita de San Hermenegildo, en Sevilla, cuyos primeros planos había trazado en 1587 Juan Bautista Villalpando –obsérvese a este respecto la similitud con el Colegio malagueño, también trazado en primera instancia por el afamado teólogo y teórico de la arquitectura jesuita–. Desde 1614, Sánchez planeó y materializó un plan elíptico inscrito dentro de un rectángulo, verdaderamente extraño, como ha señalado G. de Ceballos, en las primeras décadas del Seiscientos español, aún impregnadas del espíritu de la Contrarreforma[19] [**Fig. 4**].

El caso es que no resulta fácil pensar en otra posibilidad que no sea la de que Sánchez se adelantó a sí mismo con la iglesia circular del Colegio de San Sebastián de Málaga –actual iglesia del Santo Cristo de la Salud–, proyectada en teoría diez años antes que la sevillana. Otra posible autoría, defendida por Soto Artuñedo, autor de una tesis sobre el colegio malagueño, señalaría a Pedro Pérez, que se encontraba trabajando en el mismo desde comienzos de la década de 1590 y que regresaría a Málaga en 1604, como Sánchez, en calidad de asesor de los PP. Provincial y Visitador, delegados del General en el asunto del cambio de trazas de la iglesia[20].

Pérez fue, indudablemente, un arquitecto de entidad mucho menor que Sánchez. Su labor se reduce, en la mayoría de los casos, a la de la asistencia en la ejecución de obras proyectadas por otros. Es cierto que, en el caso del colegio de Má-

[18] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: “El arquitecto hermano…”, pág. 53: el autor sostiene sin dejar espacio a la duda que fue Pedro Sánchez el autor de las trazas definitivas del colegio malagueño, afirmando su aseveración en el hecho, entre otros, de que toda obra jesuita en Andalucía entre 1600 y 1630 registrara la participación en mayor o menor medida de aquél. Es indudable que cuando fue llamado para dirigir las obras de la Casa Profesa de Toledo, en 1619, Sánchez era el arquitecto mejor posicionado dentro de la Compañía en España.
[19] *Ibíd.*, pág. 60.
[20] *Vid.* SOTO ARTUÑEDO: *op. cit.*, pp. 228-233.

laga, en algunas fuentes se señala su autoría sobre unos planos que habría dibujado hacia 1599, pero nada hace suponer que éstos representasen un cambio en las trazas originales que fuese más allá de la reducción del cuerpo de la iglesia y su traslado al otro extremo del solar por razones funcionales. Baste recordar al respecto el hecho de que Pérez, tras detener todas las obras hacia 1596-1597, había supeditado dicho traslado a la adquisición de las casas vinculadas que caían de aquél lado. Sin embargo, el proyecto enviado a Roma en 1604 no contaba con las mismas, toda vez que su compra había sido desechada finalmente por los jesuitas malagueños por lo dificultoso del pleito. En consecuencia, los planos aprobados no podrían ser los mismos que había ejecutado Pérez en 1599, aún afines a la idea de ampliación del solar para el acomodo a poniente de la iglesia, sino unos esencialmente nuevos y atentos a la exigencia de adaptar las diferentes estructuras proyectadas al espacio disponible.



4. Pedro Sánchez. Iglesia del antiguo colegio de San Hermenegildo de Sevilla.

Contamos aún con otro dato que abundaría en este sentido: parece ser que Sánchez, educado –como ya se ha dicho– en la teoría arquitectónica mediante el estudio de los grandes tratadistas del siglo XVI italianos, recurrió durante la proyección de la iglesia del colegio de San Hermenegildo de Sevilla a modelos teóricos convertidos ya por entonces en clásicos dentro de la formación arquitectónica, en un ejercicio de intelectualidad inédito entre los artífices jesuitas de la época. Cabe recordar, en este punto, que el H. Pedro Sánchez fue en aquellos años persona dotada de gran espíritu crítico e independencia de juicio, que le llevaron en lo personal a cuestionarse sobre algunos aspectos de su vida comunitaria[21] y que bien pudieron traducirse, del mismo modo, en un temperamento artístico atento a la búsqueda de sus propias fuentes y modelos y no tanto a los modos usuales dentro de la Compañía.

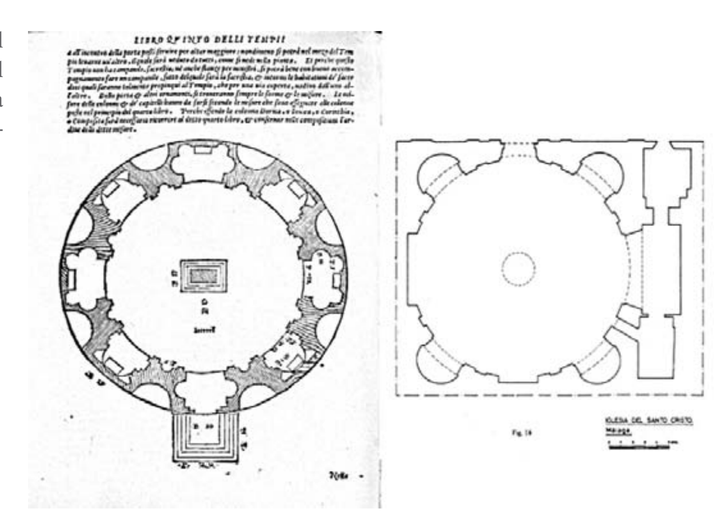
[21] Curiosamente, y una vez adquirido el prestigio del que gozó en toda España, Sánchez renunció a sus experiencias de juventud y se adscribió a planteamientos mucho más conservadores en sus obras en Madrid –excepción hecha de la iglesia de San Antonio de los Portugueses– y Toledo.


LIBRO QVINTO DELLI TEMPII

5. Sebastiano Serlio. *Libro primo [-quinto] d'architettura*, tercer templo cristiano al modo antiguo

Sea como fuere, el caso es que Sánchez habría hecho derivar de un diseño de Serlio las trazas de su iglesia de San Hermenegildo, concretamente del tercer modelo de templo cristiano al modo antiguo, tal como lo denominó el tratadista boloñés, contenido en el Libro V de su *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*[22] [**Fig. 5**]. La ciudad de Sevilla habría de proporcionar, además, otro modelo a la planta de la iglesia jesuítica en la figura arquitectónica de la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla, de planta oval y proyectada por Hernán Ruiz II en 1561. Si comparamos la planta de la iglesia de San Sebastián de Málaga con otro modelo de templo cristiano a la antigua de los publicados por Serlio en el Libro V de su tratado, concretamente con el primero, las similitudes son aún mayores que en el caso sevillano, hasta el punto que se nos antoja difícil pensar que no existiera una ascendencia directa [**Fig. 6**]. El modelo de Serlio propone un espacio circular con capillas embutidas en el muro en los ejes principales y secundarios; la planta malagueña, empero, mantiene las capillas profundas en los ejes secundarios, pero reduce en tamaño los entrantes de los dos ejes principales, salvo en el caso del presbiterio. Éste se desplaza además al único lado posible, el occidental, debido a que a los lados y septentrional lindaban con el colegio y no había espacio para la gran estructura presbiteral. Del mismo modo, el zaguán se sitúa en el lado meridional, el único que podría permitir el acceso a los fieles dada su situación paralela a la vía pública. Con todo, el parecido en planta entre el templo malagueño y el modelo serliano resulta evidente.

[22] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: "El arquitecto hermano…", pág. 60.



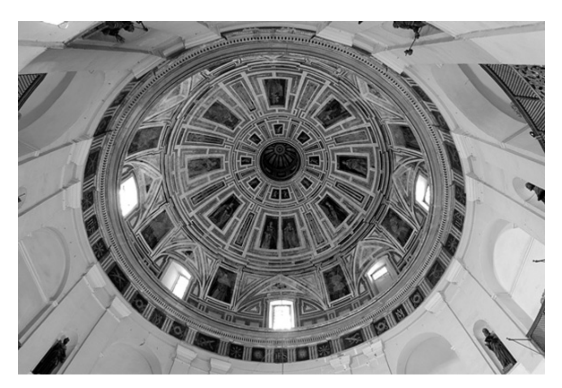
6. Esquema comparativo del primer templo cristiano al modo antiguo de Serlio y la planta de la iglesia de San Sebastián de Málaga



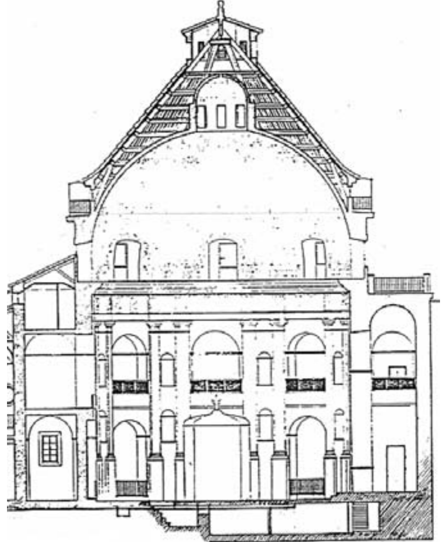
7. Vista del presbiterio de la antigua iglesia de San Sebastián, hoy del Santo Cristo de la Salud.

La planta circular de San Sebastián planteó un mayor problema que su homóloga sevillana a la hora de señalarse un sentido direccional, necesario por lo demás a los efectos de la liturgia. El arquitecto resolvió este aspecto al privilegiar en tamaño la gran crujía que aloja el presbiterio, cuyo arco de embocadura es el único que alcanza en altura hasta la cornisa superior [**Fig. 7**]. Sin embargo, la subordinación del eje marcado por la gran crujía presbiteral a la concepción centralizadora del espacio queda manifestada a través de la cornisa superior que circunda sin ninguna interrupción todo el círculo interior [**Fig. 8**].

Por lo demás, ambas iglesias, la de Málaga y la de Sevilla, guardan similar observancia a un esquema en alzado que difiere de los modelos serlianos –apegados a la tradición antigua y especialmente al referente máximo del Panteón romano-, pero que tendría precedentes en la arquitectura andaluza, como veremos a continuación. Frente a los diseños de Serlio, Sánchez hizo crecer la



8. Cúpula de la antigua iglesia de San Sebastián.

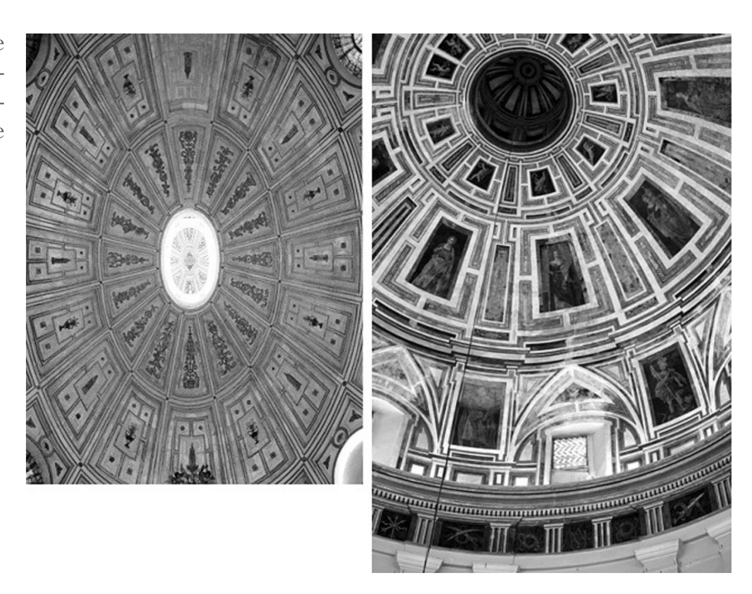


9. Sección longitudinal de la antigua iglesia de San Sebastián, realizada por Salvador Moreno Peralta en 1995.

altura de la nave de sus iglesias al situar, en ambos casos, tribunas sobre las capillas, aunque la manera de resolver la articulación mural diverge: en el caso de la iglesia de San Sebastián, el muro se divide rítmicamente por dobles pilastras de orden gigante, lo que, en opinión de G. de Ceballos, hace que los arcos de las capillas resulten faltos de proporciones y obligue a la colocación de las tribunas sobre aquellas[23] [**Fig. 9**]; en la iglesia de San Hermenegildo, se ha recurrido, por el contrario a dos órdenes de pilastras pareadas para la articulación mural, separados por una sobresaliente cornisa [**Fig. 4**]. Se crea así el efecto de una doble galería, oficiando las arquerías superiores de tribunas. Sin embargo, a nuestro parecer, el efecto de unidad espacial, en lo arquitectónico, está mejor logrado en Málaga que en la excesivamente compartimentada iglesia de San Hermenegildo. De hecho, el tipo de alzado del muro de la nave malagueña, articulado por medios soportes gigantes y proyectado en dos alturas mediante capillas-hornacinas y tribunas, se convertirá en prototípico entre las iglesias de la Compañía.

Además de los modelos teóricos, Sánchez debió de conocer bien los templos centralizados que erigieron en Andalucía los arquitectos de la generación anterior a la suya, como la citada Sala Capitular sevillana o la rotonda de la iglesia del Salvador en Úbeda, de Andrés de Vandelvira. De hecho, la rígida compartimentación de la superficie de la cúpula de aquella parece un antecedente directo del esquema

[23] *Ibíd.*, pág. 63.



10. Imagen comparativa de las cúpulas de la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla y la antigua iglesia de San Sebastián en Málaga.

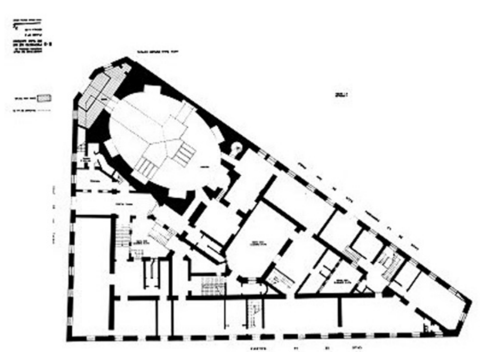
divisorio de la bóveda de la iglesia malagueña de San Sebastián, aunque efectuada sobre una media esfera y mediante otros medios artísticos [**Fig. 10**). En cuanto al modelo ubetense, hemos de recordar que Sánchez trabajó en las obras del colegio de Baeza en torno a 1595, facilitándose así su conocimiento de la célebre rotonda sita en la vecina localidad. La configuración del espacio de esta última recuerda vívidamente la planta y el alzado de la iglesia malagueña, con su articulación del espacio mediante medios soportes (pilastras en el caso malagueños, semicolumnas en el jienense) y la división en altura de los tramos de muro intercolumnios mediante la superposición de dos entrantes en el muro, todo ello bajo una cornisa circular continua [**Fig. 11**].

Tras su traslado a Madrid, Sánchez aún diseñó otra iglesia elíptica, San Antonio de los Portugueses, cuyos planos fueron aprobados en 1624. Este templo, perteneciente a una hermandad religiosa radicada en el Noviciado madrileño, condensa los ensayos con plantas centralizadas efectuadas por Sánchez en Andalucía: la planta y la bóveda resultan de una simplificación del modelo de San Hermenegildo de Sevilla [**Fig. 12**], mientras que el alzado, con los altares de hornacina empotrados en los muros y tribunas superpuestas, recuerdan vívidamente al interior de San Sebastián de Málaga[24] [**Fig. 13**]. La distribución rítmica del espacio mediante medios soportes heredada de la arquitectura humanista ha sido sustituida, sin embargo, por

[24] *Ibíd*., pág. 71.



11. Andrés de Vandelvira. Iglesia de San Salvador de Úbeda, interior de la Sacra Capilla.



12. Pedro Sánchez. Iglesia y hospital de San Antonio de los Portugueses en Madrid, planta.





13. Imagen comparativa de los alzados murales de las iglesias de San Sebastián de Málaga y de San Antonio de los Portugueses de Madrid.

un concepto más fluido y dinámico del espacio que elimina los elementos divisorios del muro. Los frescos con los que posteriormente Luca Giordano, Francisco Ricci y Francisco Carreño recubrirán todas las superficies contribuyen a la disolución de lo tectónico en favor de una percepción unitaria del espacio.

Las similitudes con la iglesia jesuítica malagueña continúan en el exterior, donde la cúpula ovalada se trasdosa mediante una cubierta octogonal de tejados en vertiente rematada por un cupulino asimismo ochavado[25], rematado al modo madrileño en chapitel [**Fig. 14**]. Como en Málaga, el tambor de ladrillo visto se anima mediante un sencillo cajeado, aunque aquí se ha eliminado la extraña estructura de galería perimetral que tanto daño ha causado a las pinturas de la bóveda de San Sebastián al favorecer las filtraciones de las aguas de lluvia.

[25] *Ídem.*

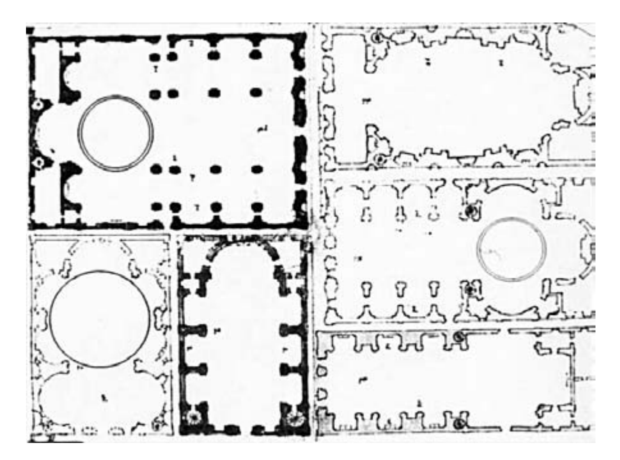



14. Comparativa de las estructuras de cubierta de las iglesias de San Sebastián de Málaga y de San Antonio de los Portugueses de Madrid.

Las plantas centralizas en la tradición arquitectónica jesuita.

Así pues, nos encontramos con hasta tres edificios, el de las iglesias de San Sebastián, San Hermenegildo y San Antonio de los portugueses, muy cercanos entre sí, temporal, espacial y formalmente, que parecen además tener su origen o, al menos, una fuente de inspiración, en los mismos modelos teóricos del clasicismo italiano, lo que sustentaría la teoría de una autoría común a todos ellos. Recordemos en este sentido el conocimiento de Pedro Sánchez de los tratados clásicos, defendido por G. de Ceballos. Desde luego, un mismo espíritu parece animar los tres proyectos, divergente al inmovilismo de la Compañía en lo tocante a la edilicia de aquella época tan susceptible aún a los preceptos e ideario de la Contrarreforma.

El que este tipo de plantas centralizadas, de concepto tan distinto al habitual en el contexto de la praxis arquitectónica jesuítica de la época, fuera aprobado desde Roma no ha de resultarnos, sin embargo, tan extraño; la definición de unos preceptos en la construcción de nuevos edificios desde los órganos de control centrales de la Compañía nunca se tradujo de manera efectiva en la formulación de un modelo estandarizado y completamente definido en lo conceptual. Si bien es cierto que, en tiempos del cuarto General, el flamenco P. Everardo Mercuriano, se solicitó desde las provincias españolas en 1579 la creación de un modelo-estándar de uso obligado en las nuevas fábricas de iglesias de la Compañía, este proyecto fue desechado por su sucesor, el P. Claudio Aquaviva, quien mantuvo como norma el respeto al principio de la centralización de los distintos proyectos y su aprobación desde Roma a fin de



15. Giovanni de Rosis, plantas de iglesias jesuíticas, Biblioteca Estense de Módena.

preservar la calidad técnica, utilidad y decoro de las fábricas[26]. En este contexto, la reciente aparición de seis plantas de iglesias diseñadas por Giovanni de Rosis, arquitecto consejero del General de la Compañía desde 1586, y conservadas en la Biblioteca Estense de Módena se reviste de un especial interés [**Fig. 15**]. G. de Ceballos cree que los diseños de De Rosis son la respuesta a aquellos esfuerzos del P. Mercuriano por codificar una respuesta a las comunidades que solicitasen trazas a Roma y normalizar un corpus de plantas-tipo para todos los nuevos edificios de la Compañía[27]. No existen, sin embargo, datos esclarecedores al respecto, puesto que, inquirido por el Provincial de Castilla en 1579 acerca de la estandarización de una planta, Mercuriano remite a Giuseppe Valeriano y al tratado que estaba elaborando sobre las iglesias de la Orden, hoy perdido. Un año después, en una circular enviada a los provinciales de España, se insiste en la necesidad de reglamentar la práctica constructiva y adecuarla a unos modelos prefijados, si bien no se especifica cuáles[28]. Sean o no de tiempos de General Mercuriano, lo interesante de los diseños del *consiliarius* De Rosis es que ofrecían una relativa variedad de propuestas alternativas al modelo del Gesù, aunque la mayor parte de ellos son posibles variantes al modelo que los arquitectos de la Contrarreforma romana convirtieron en axioma. La obra de De Rosis como intendente de todos los nuevos proyectos dentro de la Compañía coincide en el tiempo como el periodo de mayor expansión de ésta; como arquitecto-consejero del General, su personalidad constituye el hilo conductor de la febril actividad constructora de la orden jesuita[29].

[26] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: *Bartolomé de Bustamante…*, pág. 322.
Al respecto de los intentos de establecer una normalización en los modelos de iglesia desde la Congregación General jesuita en Roma, el tratado sobre arquitectura que compuso Giuseppe Valeriano y que se perdió habría despejado a buen seguro muchas incógnitas y permitido un mayor conocimiento del punto al que llegaron tales intentos.

[27] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: *La arquitectura…*, pág. 27.

[28] SOTO ARTUÑEDO: *op. cit.*, pág. 200.

[29] *Ibíd.*, pág. 290.

Sin embargo, y pesar de estos intentos aislados por oficializar una respuesta, habrían de ser los propios artífices los que resolvieran formalmente la necesidad adquirida de un modelo para las nuevas iglesias jesuitas haciendo converger sus proyectos hacia una tipología que estandarizaron de facto, ejemplificado por el Gesù romano. Desde las distintas Congregaciones Generales de la Orden no se impondría, en definitiva, cuestión alguna referente a estilo o tipología arquitectónica, limitándose a arbitrar en aspectos relativos a la utilidad, la calidad técnica o el decoro de las nuevas construcciones. Que todos los proyectos respondiesen en lo esencial a unos mismos caracteres es más la consecuencia de una tendencia general coyuntural que a unos mecanismos impuestos desde las altas instancias jesuitas.

Este hecho, lógicamente, habría concedido una cierta libertad al autor de las trazas del colegio de la Compañía en Málaga, aunque por sí mismo sigue sin explicar una propuesta tan atrevida. Junto a la de San Hermenegildo de Sevilla, solo 10 años posterior, la planta circular del templo malagueño no deja de constituir un extraño en su contexto, determinado por la atención casi exclusiva al modelo primigenio de la Orden, la gran sala congregacional bordeada –aunque no necesariamente- de capillas. Ambos proyectos andaluces parecen estar dominados por un mismo espíritu humanista que cristianiza modelos propios de la arquitectura del clasicismo pagano y que parece permanecer totalmente ajeno al ideal de la cultura posterior a la Contrarreforma, como si ésta no hubiera mediado[30] o, por el contrario, estuviese ya muy lejana en el tiempo, como sucede con los templos centralizados jesuitas en la Andalucía de las dos últimas décadas del siglo XVII.

Hay que recordar en este punto que la planta centralizada había remitido durante el Renacimiento a la visión de un Cristo perfecto, simbolizado por un esquema geométrico que remitía desde la Antigüedad a las ideas de perfección, equilibrio y serenidad, frente a la planta de cruz latina medieval, que permitía visualizar la figura de Cristo en la cruz, sufriente. Esta fue la razón por la que Carlos Borromeo criticó y desaconsejó el empleo de plantas centralizadas en las iglesias del nuevo espíritu tridentino, pues la idea de una Iglesia amenazada por la herejía protestante debía explicitarse a través de plantas que permitiesen visualizar al Cristo sufriente[31]. Lógicamente, la nueva Iglesia Triunfante, disipado el peligro que la acució en la centuria

[30] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: "El arquitecto hermano…", pág. 60. G. de Ceballos se refiere en estos términos a la iglesia de San Hermenegildo, pero la idea nos parece extrapolable e, incluso, más pertinente, al caso de Málaga.

[31] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: "La Basílica de Loyola como imagen de la teoría arquitectónica de la Edad del Humanismo", *Norba-arte*, VI, 1985, pp. 112 y 113.

anterior, pudo desembarazarse de tales cuestionamientos y volver a principios del Humanismo en la arquitectura. Las dos iglesias centralizadas andaluzas, San Sebastián y San Hermenegildo, parecen, sin embargo, escapar a este esquema histórico determinista, y de ahí lo extraño de su concepción.

Hay otro principio asociado a la planta centralizada que hizo muy desaconsejable su uso durante la Contrarreforma; nos referimos a la carencia de una orientación particular en los edificios trazados bajo dicha planta en sus distintas variantes. Este hecho planteaba un conflicto irreconciliable entre la forma y las necesidades litúrgicas de la iglesia, lo que, sin embargo, no evitó que algunos arquitectos realizasen en aquellos años algunos intentos de conciliar la forma centralizada con los requerimientos litúrgicos, recurriendo para ello a la planta ovalada, donde aquella se concilia hasta cierto punto con la concepción direccional del templo cristiano[32]. Los arquitectos de la Compañía fueron, sin embargo, totalmente ajenos a estas prácticas hasta fechas muchos más avanzadas.

Sin embargo, a los responsables de aprobar el proyecto de la iglesia de San Sebastián, el General y su arquitecto consejero, De Rosis, la idea de una iglesia centralizada no les debió de preocupar tanto como el hecho de que su proyecto respetase los criterios básicos de utilidad, condiciones higiénicas de salubridad, firmeza y durabilidad. Y posiblemente sea en este sentido como la iglesia obtuvo su aprobación: no hemos de olvidar que, ejercicios intelectuales al margen, el cambio de planificación de la iglesia respondió en primera instancia a la necesidad de desplazar su situación dentro del solar del colegio. El proyecto definitivo hubo de observar la necesidad de reducir el tamaño de la iglesia debido a que el lado de poniente del solar ya estaba en parte ocupado por las obras del colegio, toda vez que ya se daba por descartada la posibilidad de retomar las obras de la nave rectangular original en el lado de levante. Así pues, el arquitecto se habría visto impelido a dicha reducción en el tamaño de la nueva iglesia, lo que sin duda habría jugado un papel destacado en la elección de un plan circular inscrito perimetralmente por un cuadrado, un plan más apropiado al acomodo en espacios reducidos.

La elección de la planta centralizada de forma circular en la iglesia de San Sebastián vino a conciliar las limitaciones espaciales derivadas del solar y un cierto sentido monumental a imprimir en el edificio. Es evidente que la rotonda tradicionalmente ha sido utilizada en espacios más reducidos donde, sin embargo, se trataba de crear edificios de gran fuerza e impacto visual, pues la iglesia centralizada

[32] WITTKOWER, Rudolf: *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 87 y 88.

siempre parece más grande de lo que es[33]. Así pues, presentada como única solución funcionalmente posible, el nuevo proyecto para la iglesia jesuita de Málaga habría contado con el beneplácito inmediato del General.

Por añadidura, dos de los seis modelos dibujados por De Rosis en su intento por sistematizar las respuestas a las distintas peticiones de nuevos templos de la Orden demuestran que tampoco en lo formal habría de resultar el nuevo templo malagueño tan divergente respecto a las diferentes posibilidades contempladas en el plano teórico por el arquitecto intendente de todas las obras jesuitas: efectivamente, de los seis diseños de De Rosis, tres siguen el modelo de nave única y capillas laterales del Gesù, mientras que otro se atiene al plan basilical de nave única [**Fig. 15**]. Los dos restantes, empero, muestran una conciliación de la planta longitudinal y la centralizada muy próxima en el concepto al modo de las iglesias de Palladio postconciliares, donde el arquitecto vicentino logró conciliar sus antiguas preferencias humanistas por la planta centralizada con las nuevas exigencias tridentinas mediante naves conformadas por la adicción de segmentos circulares.

De los dos diseños de De Rosis a los que nos referimos, uno presenta una nave de forma elíptica imperfecta que es más bien el resultado de haber aplicado una cierta curvatura cóncava a los muros de una nave rectangular. En su concepto, esta planta no difería esencialmente de otras que fueron ensayadas durante las dos últimas décadas del Quinientos italiano, destinadas, como se ha dicho, a conciliar a través del óvalo la concepción circular ideal del Humanismo y la dirección de la iglesia basilical católica[34]. El otro diseño resulta aún más curioso: la planta se conforma mediante la adicción de una serie de espacios morfológicamente diferenciados, al modo palladiano, para conformar una nave de clara concepción longitudinal. Sin embargo, la gran rotonda que antecede al presbiterio domina el espacio y convierte a la iglesia de facto en un templo circular a la que se adhieren, en el sentido del eje principal, otros elementos que remarcan el concepto axial del conjunto.

Una cosa está clara, y es que se ha de descartar totalmente la posibilidad de que fuera De Rosis el que, en 1604, impusiera las trazas del Colegio de Málaga haciendo uso de uno de sus seis modelos de planta, cuya posibilidad han apuntado algunos autores[35],

[33] WITTKOWER: *La arquitectura…*, pág. 145.

[34] Tómense como ejemplos al respecto el precedente de la iglesia de Sant'Anna dei Palafreneri, del propio Vignola (1572), o la contemporánea de San Giacomo degli Incurabili, de Francesco Volterrano (1592), ambas en Roma.

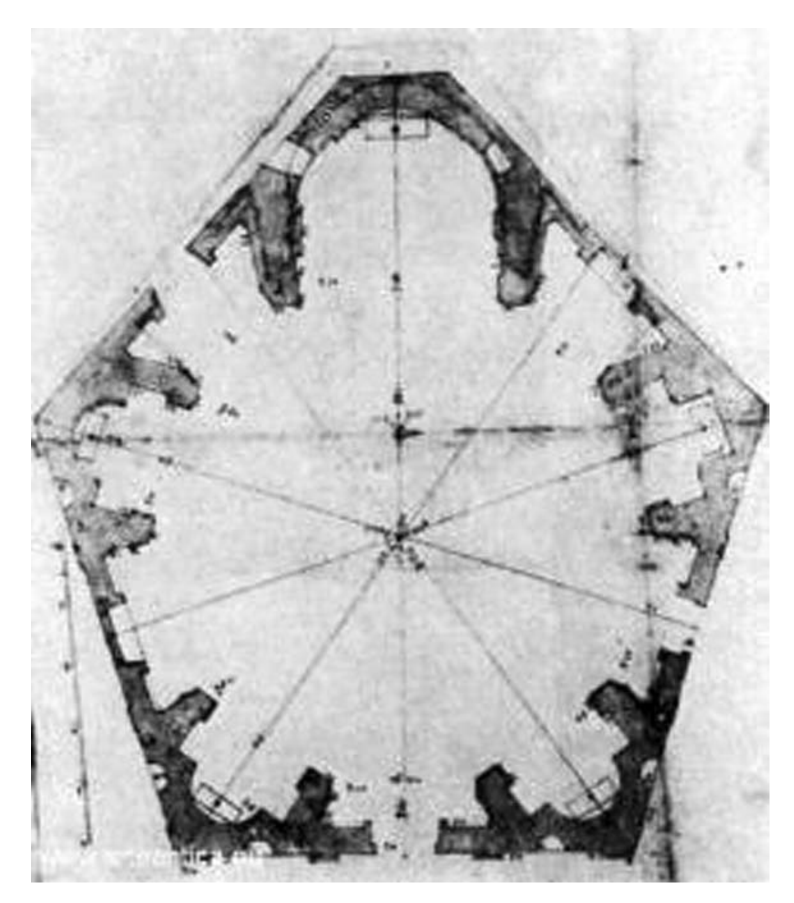
[35] *Vid*. PEREZ DEL CAMPO, Lorenzo: "Iglesia del Santo Cristo de la Salud", en VV. AA.: *Patrimonio artístico y monumental*. Málaga, Ayuntamiento, 2000, pág. 102.

puesto que ninguna de éstas se asemeja en su concepto al de la iglesia malagueña, mucho más humanista en esencia y despegada del espíritu de la arquitectura postconciliar. Todos los modelos de De Rosis, incluso los más heterodoxos, muestran la misma necesidad de reafirmar el eje axial de la nave, de dirigir el espacio hacia el altar mayor; sus dos diseños "centralizados" demuestran que este tipo de plantas, si se sabían orientar correctamente, también podían acomodar muy bien a los fieles, acercándoles incluso a la zona del púlpito y el altar mayor[36]. A este hecho hay que añadir que, en el momento en que se aprobó la planta definitiva de la iglesia y colegio de San Sebastián de Málaga, el empleo de plantas-tipo en Roma como respuesta a la petición de una licencia de obras era un proyecto que había sido desechado por el General Aquaviva desde 1580.

Los modelos centralizados-basilicales de De Rosis, operados en el plano teórico desde el mismo epicentro de la oficialidad arquitectónica jesuítica, denotan, no obstante, la pervivencia de ciertos rasgos de la cultura humanista en el seno mismo de la Contrarreforma –ya patente en los aludidos intentos de algunos artífices por conciliar la forma centralizada con las necesidades litúrgicas a través de proyectos elípticos– y de uno de sus máximos valedores, la Compañía de Jesús. Este hecho se hizo notar aún más en aquellos ámbitos excéntricos y dados por ello al ejercicio de ciertas experiencias llamemos heterodoxas, como es el caso de Andalucía con las dos iglesias centralizadas ejecutadas en Málaga y Sevilla y la propuesta cruciforme de Bartolomé de Bustamante para el colegio de Trigueros, a los que se sumaría el óvalo madrileño. Algo similar sucedió en Italia, en uno de esos lugares que denominamos –quizá erróneamente– periféricos, con la curiosísima planta que diseñara en fechas anteriores a las de la iglesia circular malagueña Giuseppe Valeriano para los jesuitas de Cosenza [**Fig. 16**].

Valeriano había regresado a Italia, por petición propia, en 1580, donde se encargará de la construcción del Colegio romano y, posteriormente, de diseñar otras casas en Italia, entre ellas la de Cosenza. El proyecto de la iglesia jesuita de Cosenza –conservado en la Biblioteca Estense de Módena– es, sin ambages, un elemento aún más extraño que las dos iglesias andaluzas en el contexto de la arquitectura de la Compañía entre las dos últimas décadas del siglo XVI y las dos primeras del XVII. No dudamos de que la irregularidad del solar determinase el rechazo del plan basilical por otro centralizado, pero la idea misma de construir una iglesia circular dentro de un pentágono, en el seno de un colegio jesuita italiano y en una fecha en la que los

[36] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La arquitectura…*, pág. 77. Esta idea de dirigir en sentido longitudinal un plan centralizado será predominante en la concepción espacial de las iglesias circulares y elípticas jesuitas de las dos últimas décadas del siglo XVII en España.



16. Proyecto para el colegio de la Compañía en Cosenza.

arquitectos que trabajaban para la Compañía se mostraron tan displicentes con el modelo estandarizado del Gesù, se nos antoja verdaderamente atrevida. Los cinco ejes direccionales se rematan en capillas que se incrustan en el muro, sobresaliendo en tamaño la dedicada al altar mayor para reforzar la direccionalidad axial del espacio, como sucede en Málaga, donde, recordemos, el propio Valeriano había dejado una planta mucho menos atrevida en su visita a la ciudad, en 1578, con el fin de inspeccionar las obras del Colegio jesuita.

En definitiva, hemos de situar a la iglesia de San Sebastián del colegio de la Compañía de Jesús en Málaga dentro de un pequeño grupo de iglesias proyectadas por el H. Pedro Sánchez durante el primer cuarto del siglo XVII, todas ellas extrañas en el contexto de la arquitectura postconciliar y más aún en el seno de la edilicia

jesuítica. Disociar el proyecto malagueño de los otros dos, como han pretendido algunos autores atribuyéndolo a otro tracista, resultaría arriesgado, por cuanto las similitudes a nivel de planta y, muy especialmente, de alzado de los muros interiores, así como de concepto general, son particularmente notorias. De las tres plantas, la de la iglesia de San Sebastián resulta la más humanista en su espíritu, al emplear un esquema particularmente abstracto y menos adaptable, sin duda, a la necesidad de dirigir el espacio en un sentido longitudinal que el esquema elíptico. Todo ello sin menoscabo de los valores simbólicos que la forma circular podía aportar –y que pudieron pesar en la elección de la planta- a un templo que precisamente se acabó presentando como un gran espacio dedicado a la exaltación de los valores morales del martirio. Quedan, sin embargo, fuera de los objetos de estudio de este texto, por la necesaria brevedad del mismo, dichas consideraciones, sobre las cuales pende pues la deuda personal de una futura investigación. También es en Málaga donde en primer lugar Sánchez ensayaría el tipo de alzado característico de sus iglesias, que es al fin una adaptación del esquema mural arquetípico de la gran sala congregacional jesuítica a una planta de muros curvos, así como la doble cubierta y la cúpula encamonada, que conocerán un enorme éxito en la arquitectura española barroca.

Piedra y ladrillo. Algunos ejemplos renacentistas a uno y otro lado del Mediterráneo a través de los tratados

Francisco Sanz Fernández
Universidad de Extremadura

Resumen: *Durante décadas la historiografía española ha venido estudiando la influencia que la tratadística y la arquitectura italiana del Renacimiento obraron sobre el arte español de ´500, centrando su atención especialmente en la búsqueda de referentes formales luego reformulados o imitados con mayor o menor precisión en los grandes palacios, espacios placeros, colegiatas y catedrales de los aún entonces diversos reinos españoles. Se ha construido así una historia del arte deudora del gran feudo intelectual, académico y artístico que fue Italia: un fanal que nos guió, como escribiera Boccacio, a la luz. ¿Pero qué se ha dicho o escrito sobre las técnicas constructivas a uno y otro lado del Mediterráneo? ¿y sobre la verdadera aportación de nuestras águilas al nuevo estilo? En estas páginas analizamos a través de la tratadística española en cortes de cantería, y la propiamente italiana en lo referido a los sistemas constructivos con mattone o intonaco, algunas cuestiones que demuestran la dificultad extrema a que se enfrentaron nuestros maestros de cantería para adaptar a los patrones de la montea las trazas al romano importadas desde los estados vecinos.*
Palabras clave: *Renacimiento, Italia, España, piedra, ladrillo.*

Abstract: *During decades the Spanish historiography has come studying the influence the Italian architecture of the Renaissance worked on the Spanish art of ‘ 500, centring his attention specially on the search of formal modals then re-formulated or imitated with major or minor precision on the big palaces, collegiate churches and cathedrals of the diverse Spanish kingdoms. There has been constructed this way a debit history of the art of the great intellectual, academic and artistic fief that was Italy: a lighthouse that he us guided, since he was writing Boccacio, to the light. But what has been said or writing on the constructive technologies to one and another side of the Mediterranean?*
Key words: *Renaissance, Italy, Spain, stone, brick.*



1. *Il Redentore*. Andrea Palladio. Venecia. Capitel (detalle).

Se ha hablado hoy aquí de algunos términos y conceptos que, analizados fuera de la realidad histórica y temporal a que se refiere la temática de este congreso internacional, pudieran *a priori* significar lo mismo en Italia que en España. Se han mencionado así *lo scalpellino* e *il cantie*ri, es decir, al entallador y al cantero, como si fuesen vocablos análogos. Cierto es que ésta sería la traducción literal de ambas expresiones, sin embargo, lejos de significar lo mismo, el trabajo mecánico a que hacen referencia aquéllas, tendría una dificultad técnica muchas veces distinta a uno y otro lado del Mediterráneo. No debe olvidarse que, en Italia, gran parte de los proyectos ejecutados durante el *Quattrocento* y el *Cinquecento* era obra modelada en ladrillo; y digo modelada, pues la ejecución de trabajos con materiales pequeños como la mampostería, era ciertamente labor de albañilería que ofrecía una dificultad de realización menor frente a los trabajos de cantería españoles, donde el abatimiento de líneas y el dominio de una geometría proyectiva eran tarea y ciencia imprescindibles para todo artífice[1].

Efectivamente, *il cantieri* realizaba trabajos de cantería como la labra de sencillos sillares, y *lo scalpellino* tallaba ornamentaciones de mármol para entablamentos o elaboraba con bellas piezas de ladrillo los acantos y volutas de un capitel, como todavía hoy puede admirarse en las pilastras exteriores que articulan la fachada de *Il Redentore* en Venecia [**Figs. 1-3**]. Fueron pues los italianos, qué duda cabe, grandes canteros, además de sabios conocedores de lo que Rabasa ha dado en llamar una

[1] GELABERT, J., *De l'art de picapedrer*, Mallorca, Diputación Provincial de Baleares, 1977. Véanse asimismo los textos de BÉRCHEZ, J., *Arquitectura renacentista valenciana*, Valencia, 1994; *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993. MARÍAS FRANCO, F., "Piedra y ladrillo en la arquitectura española del siglo XVI", en *Les Chantiers de la Rinaissance,* París, 1991, pp., 71-83. ZARAGOZA, A., "El arte de cortes de piedra en la arquitectura valenciana del cuatrocientos. Pere Compte y su círculo", *Actas del XI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Valencia, 1996, pp., 71-79. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Técnicas de cantería y su aplicación en la arquitectura ubetense", en *Úbeda en el siglo XVI*, Moreno Mendoza, A. ed., Úbeda, 2002, pp., 395-415.



2. *Villa Foscari*. ANDREA PALLADIO. Vicenza. Columna (detalle *intonaco)*.



2 Bis. Cuñas de ladrillo para fuste de columna.



3. *Villa Foscari*. ANDREA PALLADIO. Vicenza. Entablamento (detalle).

«geometría plana»[2], por más elaborado que fuese su conocimiento y aun ejercicio de los principios vitruvianos de la ortografía, icnografía y escenografía. Podríamos

[2] RABASA DÍEZ, E., *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Akal, Textos de Arquitectura, Madrid, 2000. PALACIOS GONZALO, J. C., *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Munilla-Lería, Madrid, 2003; *La cantería en la construcción del Renacimiento andaluz,* Biblioteca de Arquitectura del Renacimiento Andrés de Vandelvira, Jaén, 1992. *Cfrs. etiam*: CALVO LÓPEZ, J., "Los tratados de cantería en la *Teórica y práctica de fortificación* de Cristóbal de Rojas", en Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, La Coruña, 22-24 octubre 1998, F. Bores, J. Fernández, S. Huerta, E. Rabasa eds., Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEDHC, Universidad de La Coruña, CEHOPU, 1998. SANZ FERNÁNDEZ, F., "La piedra como motivo para la arquitectura I. Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento trujillano", en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte* (Palma de Mallorca, Octubre de 2004), Palma de Mallorca, 2008, pp., 471-484.

citar así a Antonio da Sangallo "el Viejo", Andrea Palladio o Francesco Borromini, entre otros muchos. Sin embargo, el «*cantero cortista*» que trabajaba en Portugal, Francia o España durante los siglos del Renacimiento, partía en el ejercicio de su oficio de una labor de abstracción geométrica muy compleja, que le permitía en última instancia diseñar y dibujar los patrones tamaño natural en cartón, papel o zinc sobre los que, más tarde, se esculpirían todas y cada una de las piezas que hacían posible el montaje de un «*hueco en rincón y decenda de cava*», o de una arco en «*viaxe contra viaxe*»[3]; ingenios que en Italia, ni siquiera llegaron a construirse en ladrillo.

Esta forma de trabajar tan distinta de los canteros italianos y españoles se explica asimismo en el uso desigual que unos y otros dieron a las célebres maquetas de madera que servían de anteproyecto a sus construcciones[4]. Pues, mientras en Italia se aprovecharon, sobre todo, para reflexionar sobre los ya mencionados principios vitruvianos, llegando incluso a invadir con el paso de los años el escenario arquitectónico mismo, como sucedió en el célebre Teatro Olímpico de *Vicenza*, obra de Andrea Palladio, completado por las escenografías en madera de Vicenzo Scamozzi[5];

[3] *Vid.* LÓPEZ DE ARENAS, D., *Breve compendio de la carpinteria de lo blanco, y tratado de alarifes, con la conclvsion de la regla de Nicolas Tartaglia, y otras cosas tocantes a la ieometria, y pvntas del compass*, Sevilla, por Luis Estupiñan, 1633, Biblioteca Nacional de Madrid, R/ 31812. SAN NICOLÁS, L. (O. S. A.), *Arte y uso de arquitectura: con el primer Libro de Euclides traducido en Castellano : Primera parte*, Madrid, por D. Plácido Barco López, 1796, Biblioteca Nacional de Madrid, R/ 37065. VANDELVIRA, A., *Libro de cortes de cantería de Alonso de Vandelvira, arquitecto. Sacado a luz y aumentado por Philipe Lázaro de Goiti, arquitecto, Maestro Mayor de Obras de la Santa Iglesia de Toledo, primada de las Españas, y de todas las de su arçobispado. Dirigido a su ilustrísimo Cabildo*, 1646, Biblioteca Nacional, R/12719, títulos 17-22. AMPLIATO BRIONES, A. L., *Teoría y práctica en la obra de D. Siloé, A. Vandelvira y Hernán Ruiz II.* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996; *El proyecto renacentista en el tratado de arquitectura de Hernán Ruiz,* Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002. BANDA Y VARGAS, A, *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II,* Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974. GÓMEZ-MORENO, M., *El libro español de arquitectura,* Madrid, Magisterio Español, 1949. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, L., "Exposición del libro español de arquitectura y de antiguos dibujos ejemplares", en *Revista Nacional de Arquitectura,* 1948, nº, 75, pp., 104-114. L´ORME, F., *Le primer tome de l´architecture*, París, 1567, libros III y IV. PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M., *L`architecture à la française*, París, 1982.

[4] «Las pilastras de la cúpula de San Pedro que fueron realizadas por Bramante, se encuentran hoy resquebrajadas y rotas en determinados lugares; todas las obras de aquellos arquitectos, que fueron primero pintores, sin un conocimiento perfecto de los materiales, son siempre débiles y delgadas… ». SCAMOZZI, D., *Completísimo índice de lo mejor que se encuentra en los siete libros de arquitectura de Serlio*, f., 66r., en SERLIO, S., *Todas las obras de Arquitectura y Perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonia*, con estudio introductorio de Carlos Sambricio, Vol. II, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Oviedo, Oviedo, 1986, p., 194.

[5] «Además de esto el arquitecto debe ser perito en las maquetas, pues son del todo necesarias para mostrar las plantas, los alzados y todas las partes interiores y exteriores de los edificios, pues no hay cosa mejor ni que haga ver más adecuadamente al ojo de quien tiene la intención de construir…pues así se conocerán las longitudes, los anchos, las alturas, las aberturas…y proporción de todos los elementos». SERLIO, S., *Tercero y qvarto libro de architectura*, Toledo, 1552, en casa de Iván de Ayala, libro IV, Cap. IX, Biblioteca Nacional, R/ 10246. VITRUVIO, M., *I Dieci Libri dell´Architettura*, tradotti e commentati da Daniele Barbaro, *Introduzione dell´arch.*

en España, en cambio, fueron utilizadas, además de como simulador de estructuras de fábrica, es decir, para experimentar o solucionar problemas de estática, como medio para «*hacer y contrahacer*» arcos, bóvedas y escaleras; esto es para practicar con el arte de la montea o aprender a abocetar a una escala menor los patrones de la cantería.

Cierto es, sin embargo, que en uno y otro lado debieron emplearse para mostrar al promotor o comitente el edificio proyectado, y que incluso el célebre concurso de maquetas sobre la cúpula del *doumo* de Florencia fue convocado para solucionar un problema puramente ingenieril, pero así y todo esta práctica es reveladora de dos modos muy distintos no ya de diseñar la arquitectura, sino, sobre todo, de llevarla a la práctica[6].

Al hilo de lo escuchado hoy aquí y de lo hasta ahora comentado, han venido también a mi memoria las palabras pronunciadas por nuestro universal dramaturgo Fray Gabriel Téllez, en 1621, los días de luto posteriores al fallecimiento de Felipe III:

Tancredi Carunchio, Bardi Editore, Roma, 1999. Véase asimismo la edición comentada de Agustín Blánquez: *Los diez libros de arquitectura*, Col. Obras Maestras, Iberia, Barcelona, 1997. ALBERTI, L. B., *L´Architettura*, traducido y comentado por Giovanni Orlando, Milán, Il Polifilio, 1969; *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, 1582, en casa de Alonso Gómez, libro IV, Biblioteca Nacional, R/24253.

[6] *"Este día se cometió al señor Juan Casco, Regidor… acerca de la obra que se tiene de hacer en las Carnicerías de esta Ciudad y asimismo vea lo que dicen y declaran los oficiales y maestros de Hernando Pizarro, y haga que dos maestros que lo entiendan y que sean otros fuera de los que tiene Hernando Pizarro, vean el modelo o modelos que están hechos para la dicha obra, los cuales están de madera y rubricados por el señor Corregidor, para que declaren lo que conviene a esta Ciudad y a las dichas Carnicerías, y se vea si la obra que se hiciere, se hace conforme al dicho modelo de madera que no se exceda en cosa alguna"*. Archivo Municipal de Trujillo (A.M.T.), Actas de Acuerdos 1569-1576, 1/7/1571, ff., 340-ss.

"El dicho Diego de Camargo dijo que vio por el año próximo pasado cómo la casa del dicho Hernando Pizarro hizo sentimiento por la pared de paramento de las dichas Carnicerías que […] y hendías abría toda la dicha pared e oyó decir este testigo a muchos oficiales que la dicha casa tenía gran peligro se reparaba e se temían que se caería e porque este testigo vive junto a la casa del dicho Hernando Pizarro, enfrente de la dicha pared de las Carnicerías, que no hay más de la calle en medio e dijeron a este testigo los oficiales que se saliese de su casa e sacase él a to[da] gente porque tenía peligro en ella porque se la tomaría debajo la casa del dicho Hernando Pizarro si se caía y entonces dijo públicamente entre los dichos oficiales que el sentimiento que la dicha obra había hecho había sido por causa de haber la ciudad deshecho el paramento e pared de las dichas Carnicerías de cómo el dicho Hernando Pizarro lo tenía hecho e adelgazando lo hecho de la forma… " , 117r . *"El dicho Francisco Sánchez dijo este testigo que el poste que está por encima de las dichas Carnicerías, en la esquina de la dicha casa del dicho Hernando Pizarro, lo tiene este testigo por firme e por muy bueno e que por el dicho poste no ha habido quiebra ni falta alguna, ni vino por él a la dicha casa el perjuicio que le vino y así lo entiende este testigo que el dicho poste está fuerte e bueno como dicho tiene. Y esto dijo a la pregunta"*. f., 125r. Archivo Real Chancillería de Granada (A.R.CH.G), *Relación Sacada de la Probanza hecha por parte de Hernando Pizarro, estante en la Mota de Medina del Campo, en el pleito de la denunciación y embargo que trata con la ciudad de Trujillo sobre la obra de las Carnicerías*, 1560-1579, Caja 1094/5, ff., 89-235.

> «Murió el católico y piadosísimo Philippo, tercero de este nombre. Desencasáronse las fábricas que con su favor veneraba tanta monarquía.
>
> Sucedieron nuevos arquitectos con el rey nuevo»[7]

No exentas de una visión acre y satírica, tan sabiamente enmascarada en versos polisémicos, las palabras de Tirso de Molina, que con seguridad habríamos de interpretar en su más clara significación política, podrían explicar también lo que comenzaba a ser entonces en España un fenómeno cada vez más cotidiano: el retorno de una nueva forma de hacer arquitectura, la llegada de una nueva casta de arquitectos que, como en la Italia del Alto Renacimiento, ora trabajaban la plata, ora diseñaban retablos, pintaban grandes lienzos o trazaban arquitecturas efímeras y construcciones con capacidad portante.

Entrado en el reinado de Felipe IV, el ladrillo había retornado a las Españas, nunca lo abandonamos en realidad, pues ya fue de uso común en la arquitectura hispanomusulmana, y, aunque frecuentemente enmascarado, formaba parte del esqueleto mismo de nuestras grandes obras de cantería renacentista. Pero ahora, volvía para robarle estética y técnicamente su lugar al sillar de cantería. España miraba de nuevo a Italia, comprendía, ya al final del proceso de imitación de lo antiguo iniciado en tiempos del marqués del Cenete, o mejor dicho asumía con resignación, que este material facilitaba la ejecución de obras, la imitación del manierismo serliano y vignoliano, y ahorraba no pocos costes.

«No está España para dispendios, sino para mantener las ruinas de su Imperio», había escrito el agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás, seguramente el mejor exponente que dio aquellos años España del nuevo arquitecto que asumía y diseñaba con el "ajeno material", al tiempo que dejaba constancia también de ciertas fórmulas precedentes: pues todavía entonces, en su célebre tratado *Arte y Uso de la Arquitectura*, recogía de San Nicolás numerosos modelos de ejecución de cortes de cantería, a partir de dibujos y explicaciones que demuestran sus acreditados conocimientos de una geometría proyectiva[8].

---

[7] TÉLLEZ, G. (O. M.), *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Penedo Rey ed., Madrid, 1974, p., 475.

[8] SAN NICOLÁS, L. (O. S. A.), *Arte y uso de arquitectura: con el primer Libro de Euclides traducido en Castellano: Primera parte*, Madrid, por D. Plácido Barco López, 1796, Biblioteca Nacional de Madrid, R/ 37065. *Vid. etiam*: DÍAZ MORENO, F., "Fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita", *Anales de Historia del Arte*, nº 14, 2004, pp., 157-179.

Paradójicamente, ahora que el ladrillo servía para levantar no pocas obras en España, como había sucedido antes en Italia, también aquí, como ocurrió allí, se iniciaban importantes querellas artísticas, y no para dirimir la supremacía de las artes, o su elevación al más ideal escalafón de las disciplinas liberales, sino para solucionar el intrusismo profesional a que se veían abocados los arquitectos españoles, que contemplaban seguramente indignados, cómo un grupo de diletantes, si bien magníficos pintores y entalladores, se ejercitaban en el diseño de arquitecturas y espacios urbanos. La lista de estos nuevos arquitectos que sucedían al rey nuevo sería interminable: de Giraldo de Merlo al mismísimo Diego Velázquez. Lo que interesa aquí es recordar, empero, que estos pintores y artesanos de la madera, por más erudita que fuese su formación o pomposa la denominación con que fueron señalados en algunos documentos —como magníficamente ha expuesto hoy aquí la profesora Blasco Esquivias[9], pudieron ejercer esta labor edilicia porque ahora se construía en ladrillo, porque entonces, poco a poco, el arte de cortar la piedra dejaba el camino expedito al modelado en ladrillo. La geometría plana se abría camino frente a la geometría proyectiva, permitiendo así que lo que durante siglos había sido una ciencia críptica, compleja y de muy difícil ejecución, fuese ahora un oficio seguramente muy mejorado en lo que al diseño se refiere, pero de escasa dificultad técnica, y al alcance de neófitos arquitectos.

No ha de extrañarnos por tanto que las fábricas se «*desencasaren*» y que algunas, a pesar de ser muy principales, no sobrevivieran a los nuevos reyes. El palacio de Carlos V ha llegado a nosotros, no así el palacio del Buen Retiro. Y no cabe afirmar aquí que este hecho se deba únicamente a acontecimientos históricos de sobra conocidos por todos.

Pero vayamos ya al inicio de nuestro discurso.

Uno de los conceptos más atractivos sobre los que se sustentó la nueva cultura del Renacimiento, junto al llamado naturalismo, fue el de "ilusionismo", que, de algún modo, definió y explicó la literatura trecentista italiana por la pluma de Boccacio y Petrarca, inspirándose para ello en las pinturas de Giotto y en no pocos textos greco-latinos[10].

---

[9] *Vid*. el texto de su ponencia: BLASCO ESQUIVIAS, B., "Diego Velázquez, pintor y arquitecto inventivo. El progreso de la arquitectura en la corte de Felipe IV".

[10] «Giotto, fue de ingenio tan excelente que ninguna cosa de la naturaleza (madre de todas las cosas y alimentadora de ellas con el continuo girar de los cielos) con el estilo, la pluma o el pincel había que no pintase tan semejante a ella que no ya semejante sino más bien ella misma pareciese, en cuanto muchas veces en las cosas hechas por él se encuentra que el vivísimo juicio de los hombres se equivoca creyendo ser verdadero lo que es

Íntimamente ligado al ilusionismo, una idea en principio poética e intangible, debemos situar las nuevas investigaciones físicas y empíricas sobre la perspectiva que pronto transformaron la escena urbana y pictórica de numerosos lugares de Italia como *Corsignano*, Urbino, Ferrara o Florencia. Estudios que se remontan, no podemos obviarlo, a los avances logrados en la Edad Media por Alhacén, Witelo o Giotto, y que tendrán ahora continuidad en los ensayos de De la Francesca –*De Abaco*; *De prospectiva pingendi, Ca.* 1474; *De quinque corporibus regularibus*–, Masaccio, Brunelleschi, Alberti o Rossellino, entre otros; ensayos que facilitarán la proyectación de espacios conmensurativos, reales o fingidos, arquitectónicos o pictóricos, portadores de una lógica físico-matemática no conocida hasta entonces.

Precisamente a Bernardo Rossellino se le ha atribuido tradicionalmente el patio, la logia y el diseño del famoso palacio papal de los Piccolomini en Pienza, ejemplo ya utópico del urbanismo renacentista por la comunión allí lograda entre naturaleza y arquitectura, entre campo y ciudad[11]. La logia o soleador meridional de este complejo orientado al valle del Orcia y el monte Amiata se erigió entonces, como el pensil del palacio abaluartado de Federico de Montefeltro en Urbino —Baldassare Castiglione había escrito: *"nell'aspero sito d'Urbino edifico un palazzo, secondo la opinione di molti il piú bello che in tutta l'Italia si ritroví; e d'ogni cosa si ben lo forni, che non un palazzo, ma una citta in forma di palazzo pareva"*[12], en la mejor expresión de la nueva visión hedonista de la naturaleza promovida por el humanismo. Un escenario de los sentidos que, sin embargo, fue posible puertas adentro gracias a la regularidad de su patio interior, la axialidad de su escalera y lonja inferior, que se adelantan un siglo a los ensayos perspectivos de las *villae* palladianas[13], y, sobre todo, a las imitaciones de cantería pintadas de las lonjas de su *cortille,* que, con sus despiezados ilusorios, remedo de los del palacio *Medici Ricardi,* trasladaban al campo de la arquitectura la poesía e ilusionismo instigados desde las letras por los primeros poe-

pintado. Y por ello, habiendo él hecho tornar a la luz aquel arte que muchos siglos bajo los errores ajenos (que más para deleitar los ojos de los ignorantes que para complacer al intelecto de los sabios pintan) había estado sepultada, merecidamente puede decirse que es una de las luces de la florentina gloria; y tanto más cuanto que, con la mayor humildad, viviendo siempre en ella como maestro de las artes, la conquistó rehusando siempre ser llamado maestro; el cual título, por él rechazado, tanto más resplandecía en él cuanto más era usurpado con avidez mayor por quienes menos sabían que él o por sus discípulos». *Decamerone,* Cap. VI, 5.

[11] CARLI, E., *Pienza: la citta di Pío 2*, Editalia, Roma, 1966. MACK, C.R., *Pienza: the creation of a renaissance city*, Cornell University Press, Londres, 1987. PETTI, I., *Pienza: storia breve di una simbolica citta*, Edigraphica, Génova, 1976.

[12] CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*, Espasa, 2009.

[13] GUIDO BELTRAMINI, E. D., "Nouvi documenti e notizie riguardianti Andrea Palladio, la sua famiglia e il suo lavoro", *Annali di Architettura*, 20, Vicenza, 2008, pp., 125-139.



4. *Palazzo Piccolomini*. BERNARDO ROSSELLINO. Pienza. Patio (detalle arquitecturas pintadas).

tas italianos. *Ut pictura poesis* había escrito muchos siglos antes Horacio; el mismo Simónides nos había legado su célebre aforismo *"la pintura es poesía muda, la poesía una pintura parlante"*[14] [**Fig. 4**].

Entre tanto, España, aún envuelta en un manto medieval, que no dejará de arroparla hasta las últimas décadas del siglo XVI, caminaba hacia una renovación política, económica y cultural que se sustentará sobre la base de un nuevo *statu quo*, de un sólido cambio de rumbo jurídico: sobre un conjunto de reformas, promovidas tras décadas de debilidad política de sus monarcas, que la transmutarán en un estado moderno.

Los maestros-ingenieros españoles, preocupados aquellos años por otro tipo de querellas o parangones, si se quiere menos eruditos que los italianos, pero desde luego más técnicos y complejos a la luz de la física y la geometría –neonominalismo *vs* neoplatonismo–, y que explican la ulterior producción nacional de tratados de cortes de cantería, *vademecum* o prontuarios, amén de la abundancia, aún cuando mayoritariamente no nos hayan llegado, de cartillas con fórmulas e indicaciones para mancebos y aprendices, ocupaban su tiempo ya entonces en la búsqueda del *«ideal isodomo»*, en la elaboración de grandes *«escultecturas»* de piedra con juntas continuas, que reprodujeran a gran escala, a partir de los patrones de la montea y

[14] El propio Sir Joshua Reynolds se refería a W. Shakespeare como «ese fiel y preciso pintor de la naturaleza». La cita la recoge LEE, R., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1982, p., 15.

el cálculo del pitipié, espacios *ad aulam*, bóvedas de rampante redondo y claustros germanos con arcos enjarjados e interminables baquetones.

Más cerca de esta tradición gótica y septentrional que de los nuevos y puntuales ensayos que los adoradores de la antigüedad, a quienes se había referido el padre Sigüenza, promovían entonces en Guadalajara, Granada o Valladolid, la casa de las Conchas de Salamanca, ejemplo asimismo utópico del primer Renacimiento español, adolecía, a la luz de los nuevos planteamientos italianos, de las mismas inconexiones sintácticas que la arquitectura española precedente. La inaxialidad de su zaguán y de la escalera de su patio, descentrada de la arcatura a que se adosa, los sistemas de cubrición de sus pandas por forjados de madera, seguramente de cintas y saetinos, tan alejados de los logros geométricos alcanzados por Brunelleschi en la fachada del Hospital de los Inocentes de Florencia; o la falta de diálogo urbano de su fachada, tan hermética aún, con el espacio mediato y lejano, constituyen la prueba más clara no sólo de la distancia que aún habían de salvar nuestros maestros de cantería para adaptarse al lenguaje de la nueva romanidad, sino también de los intereses intelectuales tan distintos que ocupaban a unos y otros. Pero lo que no puede negársele al edificio salmantino es la calidad de ejecución y acabado de la piedra que configura y da forma a la fachada, patio y escalera. Especialmente la de los arcos mixtilíneos del patio que se adelantan, por la ocultación de las juntas de varios sillares, a los procedimientos que guiarán luego a Vandelvira en la elaboración de sus bóvedas baídas [**Fig. 5**].

Los maestros españoles –al menos la mayoría de ellos– anduvieron los siglos del Renacimiento elaborando el pitipié, contrahaciendo en yeso y madera arcos



5. Casa de las Conchas. Salamanca. Patio (detalle cortes arcos mixtilíneos).

y bóvedas, querellando sobre la estabilidad de grandes *"postes en esquina y rincón"* que se abrían a renovados espacios placeros, elaborando maquetas que poco o nada tenían que ver con el diseño de estructuras simétricas y perfectamente ordenadas sino con la resolución de problemas de estabilidad de fábricas, o perfeccionado los métodos que, por robos o baivel, permitían trazar una decenda de cava o llevar a la práctica un capialzado avenerado.

Frente a esta labor, más práctica, más propia de un arte mecánica que liberal, cuya influencia en España se debe a los procedimientos góticos franceses y alemanes, el arquitecto italiano, tal cual escribiría tiempo después Andrea Palladio, centró su atención desde el comienzo mismo del Renacimiento antes en la forma que en la materia –*«Le fabriche si stimano più per la forma che per la materia»*[15], había escrito el paduano–, en el diseño de los órdenes y en la reinterpretación/reformulación por imitación directa de la arquitectura antigua, elevando así su oficio al más ideal escalafón de las artes liberales.

Es evidente que las palabras antedichas de Andrea Palladio reflejan todavía, ya en el ocaso del Clasicismo y en pleno manierismo, la mentalidad protorrenacentista que había presidido los actos de renovación cultural instigados por Petrarca y Boccacio, en un primer momento, y que tuvieron continuidad en los primeros imitadores de la antigüedad: en coleccionistas y viajeros como Ciriaco –*Escolios de la Ilíada*–, Lorenzo Valla o Niccolò de´Niccoli[16].

Desde el principio del humanismo, estos adoradores de las antigüedades se habían interesado antes por la forma que por la materia, por la apariencia que por el fondo, guiados por unos presupuestos estéticos, fieles al concepto de *ilusionismo*, que aspiraban por encima de todo a reproducir el esplendor de la antigüedad, a devolver el arte a la luz había escrito Bocaccio –*«E per cio, avendo egli quella arte ritornata in luce»*[17]–, por la imitación directa de los modelos recuperados entre las ruinas de Roma y otras ciudades del Mediterráneo. Sin embargo, esta mímesis constructiva, que tenía en la semejanza engañosa un fin digno de alcanzar según propuso Götz Pochat[18], no siempre detuvo su atención en las cualidades intrínsecas que los materiales aportaban a esas obras, en la importancia que tenía en ese camino que se

[15] PALLADIO, A., "*Scrittura* sopra il modello di Ludovico Beretta per il duomo di Brescia", in TEMANZA, T., *Vita di Andrea Palladio Vicentino*, Venezia ,1762, f., XCV.
[16] ANCONA, C., *Later travels*, Edward W. Bodnar Ed., Harvard university press, 2003.
[17] BOCCACIO, G., *Decamerone*, Cap. VI, 5.
[18] POCHAT, G., *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antigüedad al siglo XIX*, trad. De Joaquín Chamorro, Akal, Col. Arte y Estética, Madrid, 2008, p., 202.

buscaba recorrer: salvar, identificar y reformular, como pudo hacerse en España, si bien no por la imitación directa de ese arte antiguo, que también –pesemos en las ruinas de *Emerita Augusta*[19]–, sino por la pervivencia del empirismo francés y nórdico de nuestra arquitectura gótica, algunos de los sistemas ingenieriles y técnicos que Roma y sus arquitectos, entre los que deberíamos situar hipotéticamente al Vitruvio ingeniero de obras públicas antes que al teórico, lograron crear, a través de la práctica y el ejercicio mecánico del oficio durante siglos.

Los engatillados, tan diversos; la anatirosis, que reducía los cortes del sillar rústico a las líneas de atacadura y juntas; las colas de milano metálicas y demás sistemas de enlace de sillares; las bóvedas en capilla cuadrada por aristas o de cañón anular de los *vomitoria,* o el despiezado de dovelas y sillares de numerosas portadas, se fundamentan sobre una suerte de recursos técnicos, geométricos y mecánicos[20] que el Renacimiento italiano quiso olvidar o no supo recuperar en su vertiente más técnica, pues le bastó, se conformó, con reproducirlos mediante obras de ladrillo, enfoscados de cal, y esgrafiados y encintados que, cierto es, imitaban la piedra y lograban el mismo o parecido efecto, pero carecían de la autenticidad y la solidez de aquéllos[21]. Es como si hubieran querido conscientemente que ese renacer, que su interpretación de aquella arquitectura, no perdurase en el tiempo, no alcanzara la *"fama eterna"*, si tomamos el concepto horaciano y cervantino, y estuviese condenada con el paso de los siglos a la desaparición. Puede que fuese este el precio del *ilusionismo* petrarquista, de la imitación por semejanza engañosa a que antes nos referíamos.

---

[19] SANZ FERNÁNDEZ, F., "De la ambigüedad y el maridaje. Nuevas precisiones sobre la introducción del Renacimiento en la arquitectura altoextremeña", *Norba Arte*, Vol. XXVIII-XXIX, 2008-2009, pp., 27-37.

[20] SOBRINO GONZÁLEZ, M., *La piedra como motivo para la arquitectura*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, ETSAM, nº XVII, Madrid, 2002, pp., 6-ss. MAZARRASA MOWINCKEL, O., y FERNÁNDEZ HERRERA, F., *Mazarrasa, maestros canteros y arquitectos de Trasmiera,* Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander, 1988. TOSCA, T. V., *Tratado de la Montea y Cortes de Cantería. Segunda Impression. Corregida, y enmendada de muchos yerros de Impresión, y laminas, como lo verá el curioso*, en Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1727. SANZ FERNÁNDEZ, F., "La Piedra como motivo para la arquitectura II. Trazas, cortes de cantería, colores y texturas en la arquitectura trujillana del Renacimiento", en *Libros con Arte, Arte con Libros*, Mª del Mar Lozano Bartolozzi ed., Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007, pp., 645-657.

[21] SANZ FERNÁNDEZ, F., *El color de la arquitectura. Pintura de fachadas, esgrafiados y pintura mural durante el Renacimiento*, Universidad de Extremadura/Barrantes Cervantes ed., Col. Extremadura Artística, Badajoz, 2011.

Sea como fuere, lo cierto es que mientras en Italia las querellas eruditas de sus artistas –poetas, arquitectos y pintores–, su labor inicial y sus propuestas últimas, les conducían al estudio y reformulación de la teoría de los órdenes, la imitación de la naturaleza, el establecimiento de jerarquías neoplatónicas sobre la ordenación de la ciudad o al estudio de nuevas escenografías –Serlio, Scamozzi, … –, en España, nuestros arquitectos se veían abocados a la difícil tarea de conciliar los nuevos modelos que se pretendían imponer –*"Y cuídate de no hacer obra moderna"*, había escrito Diego de Sagredo[22]– con la tradición y los sistemas técnicos que les eran propios desde hacía siglos. Este hecho, en apariencia intrascendente, constituye, sin embargo, el gran reto que hubo de superar nuestra arquitectura, la dificultad extrema a que se enfrentaron nuestras águilas: Silóe, Vandelvira, Covarrubias, Ybarra, Álava, Gil de Hontañón, Badajoz, Becerra, y tantos otros. Y que no fue otra que adaptar a los patrones de la montea todos y cada uno de los cortes que eran necesarios para hacer realidad, en un soporte pétreo, lo que en Italia, obra de ladrillo, era puro ilusionismo.

No quiere esto decir, empero, que no se hiciese obra de cantería en Italia o de albañilería en España –pensemos en las numerosas soluciones aportadas por el mudéjar–; tampoco que no dieran los estados italianos magníficos canteros, el propio Andrea Palladio lo fue, y excelente, ni tan siquiera que la dificultad técnica de las obras italianas fuese muy inferior a las nuestras. Pero lo cierto es que ese camino que recorrieron nuestros maestros de cantería, adaptando los nuevos modelos italianos a la piedra y reformulando los propiamente góticos y modernos hasta liberar el genio creativo y dar con creaciones propias como las bóvedas de cruceros de Vandelvira, supuso un esfuerzo intelectual enorme, que, de algún modo, unido a otros condicionantes propios de la heterodoxia arquitectónica peninsular dificultó, retrasó e incluso impidió que nuestros maestros de cantería llegasen siquiera a teorizar o profundizar, al menos no hasta 1560, en los fundamentos mismos de la arquitectura antigua.

[22] SAGREDO, D., *Medidas del romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, en casa de Remó de Petras, 1526. Véase el ejemplar de Salamanca, Biblioteca de la Universidad, nº 36.176. Sobre la obra del tratadista existe asimismo una amplísima bibliografía con estudios excepcionales como los del profesor Marías Franco: MARÍAS FRANCO, F., "Diego de Sagredo y sus 'Medidas del romano' (1526), entre España y Francia", en *A Constitução da Tradição Clássica. Atas da I Simpósio Internacional sobre a Tradição Clássica del Programa Cicognara*, ed. Luíz Marques, Biblioteca Central de UNICAMP Campinas-Universidade de São Paulo, Hedra, São Paulo, 2004, pp., 89-104. *Diego de Sagredo: Medidas del romano*, eds. Fernando Marías y Felipe Pereda, 2 vols., Antonio Pareja, Toledo, 2000.

Esa reformulación, tan compleja, explica asimismo, en un viaje de ida y vuelta asombroso, que también los arquitectos españoles renunciaran con frecuencia a aquellas partes de la nueva arquitectura que no se adaptaban a los sistemas constructivos por ellos conocidos; puede hablarse pues de una selección consciente. Es significativo de esto, el sesgo tan distinto con que Andrea Palladio y Andrés de Vandelvira abordan la solución del orden de columnas que articula *il Redentore* y las catedrales de Baeza y Jaén: el primero disponiendo un conjunto de columnas con capiteles contiguos; el segundo, utilizando entre los capiteles la solución gótica de un gran baquetón de perfiles agudos, que parece, todavía, estar esperando el arranque de un enjarje gótico; recurso al que había acudido también el arquitecto que levantó en Italia el salón de la catedral de Pienza.

Asimismo, esta reformulación explica que lo que para los ingenieros españoles constituía una prueba de ineptitud: el arriostramiento de bóvedas de arista o baídas mediante tensores de hierro y camones vistos; para los italianos fuese un mal necesario con que evitar el desplome de una fachada. La paradoja alcanza matices dramáticos cuando comprobamos que la reticencia de nuestros canteros a dejar a la vista estos tensores, les obliga, sin embargo, a reforzar y revestir con *"estubos"* y botareles las columnas de galerías porticadas y soleadores, para contrarrestar así los citados empujes diagonales de las nuevas bóvedas a la antigua. Solución que, lejos de mejorar la propuesta italiana, alteraba visualmente la proporción y forma del edificio[23].

Y es en este punto donde debemos situar el debate, aún abierto y de plena actualidad, sobre el verdadero papel que en esa arquitectura, en esa España, jugaron mecenas diletantes, tracistas y maestros de cantería. Y es que lo difícil, lo complejo, no fue importar unas trazas o dibujos del Lacio, la Toscana o el Véneto, ni tan siquiera reformular unos proyectos a partir de una idea captada por un diplomático, militar o jerarca de la iglesia en su periegesis por los estados vecinos, sino adaptar esa nueva arquitectura a la ciencia de la estereotomía y al arte de cortar la piedra a partir del dibujo de monteas y el cálculo del pitipié; una tarea siempre lenta y compleja, como ahora veremos.

Resulta asimismo llamativo que entre la amplísima producción teórica de la tratadística italiana del Renacimiento, que cuenta con obras tan significativas como

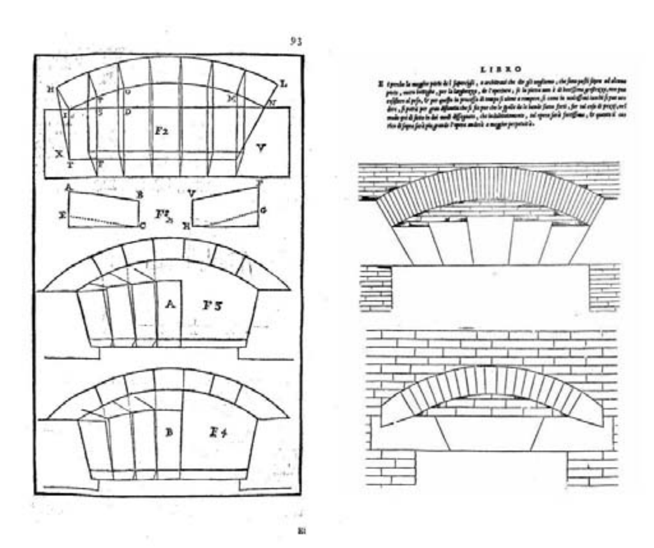
[23] En Extremadura son significativos los ejemplos legados por Francisco Becerra y Sancho de Cabrera en la villa campestre de La Quinta de la Enjarada, a las afueras de Cáceres, en el palacio de don Álvaro de Sande, marqués de la Piovera, en Valdefuentes (Cáceres), o en los conventos trujillanos de dominicas de San Miguel y de franciscanas de Santa Clara.

los textos de Alberti –*De Re Aedificatoria*, 1450; *De Pictura*, 1436–, Filarete, Francesco di Giorgio Martini, las varias ediciones al Vitruvio de Daniele Barbaro o Cesáreo Caesarino, entre otros, o *El Libro del Arte* de Cennino Cennini; amén de no pocas biografías sobre artistas, que aportan importantes referencias sobre la estética y las técnicas artísticas de la época, como *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* de Giorgio Vasari –1542-1550– o la *Vita di Filippo di Ser Brunellesco* de Antonio Manetti –1482-1488–, no encontremos, sin embargo, referencia alguna a los procedimientos seguidos no ya sólo para la realización de monteas, sino, sobre todo, en lo relativo a proyecciones geométricas de cortes, tipos de arcos, bóvedas, escaleras, decendas de cava, capialzados, proyecciones cónicas y cilíndricas, etc., etc. Y ello, a pesar de contar, como ya se ha dicho, con magníficos ejemplos construidos, como los varios tipos de escaleras en husillo legados por Andrea Palladio en sus *villae,* el célebre conjunto de Vignola en Caprarola[24], la iglesia de Antonio da Sangallo en Montepulciano, o los arcos adintelados en torre cavada o redonda con que Vicenzo Scamozzi soluciona el espacio central de la villa *Rocca Pisani* en Lonigo (Vicenza).

Con todo, es evidente que los problemas técnicos sobre los materiales de construcción, los lugares de extracción de la piedra y sus tipos; los áridos y cales; o ladrillos, están presentes en el segundo libro del tratado de Vitruvio, como también se abordan y proponen no pocos modelos de despiezado de arcos y puertas en los tratados de Sebastiano Serlio, Andrea Palladio y Vicenzo Scamozzi. Pero en ningún caso se formulan ni describen en términos de geometría proyectiva, como sí hace Fray Lorenzo de San Nicolás, modelos, trazas y tipos de cortes de cantería. Si acaso se simulan para su imitación en ladrillo o mediante falsos morteros [**Fig. 6**].

Sorprende, por tanto, la disparidad de criterios que centran la interpretación y el diseño –me refiero, claro está, a los tratados– de la arquitectura renacentista a uno y otro lado del Mediterráneo, dado que España y sus maestros de cantería, al margen del intento fallido de Diego de Sagredo, por más fama y difusión que alcanzasen las *Medidas del Romano*, buscaron antes codificar los ingenios y logros alcanzados a lo largo de todo el siglo XVI en relación a los cortes de cantería necesarios para trazar escaleras adulcidas en cercha, capilla cuadradas por arista de rampante casi plano e hiladas cuadradas, capialzados diversos, arcos en viaje contra viaje o

[24] VIGNOLA, J., *Las dos reglas de Perspectiva Práctica, Traducidas i comentadas por Salvador Muñoz, Escultor i Architecto*, Madrid, 1642, Biblioteca Nacional Ms. 11.323 (Ed. Facsímil con estudio preliminar a cargo de Francisco Tejada Vizuete, Badajoz, 1996). MARTÍNEZ MINDEGUÍA, F., "Anatomía de un dibujo: el palacio de Caprarola de Lemercier", *Annali di Architettura*, 21, Vicenza, 2009, pp., 115-127.



6. *Arte y Uso de la Arquitectura*. Fray Lorenzo de San Nicolás. Detalle de capialzado. *Tercero y qvarto libro de architectura*. Sebastiano Serlio. Detalle de arcos de descarga y despiezado de dovelas.

huecos en rincón y esquina, que en especular sobre la teoría de los órdenes y ciertas normas relativas a la proporción. Los intentos dados en este sentido, al margen de la obra sagredana, tan confusa y contradictoria por otro lado, como fueron los textos de Hernán Ruiz y Gil de Hontañón constituyeron, en general, acciones fallidas[25]. Especialmente el del arquitecto cántabro, que intentó trasladar el antropocentrismo filaretinano al gótico castellano y trasmerano para acabar sucumbiendo una vez más a querellas y parangones puramente técnicos que nada tenían que ver con la nueva estética italiana o las proporciones vitruvianas, sino con los modos tradicionales de resolver en obra moderna los grosores y apoyos de muros y bóvedas, o la forma de ejecutar estas últimas por rampante redondo antes que mediante un empino llano, tal cual glosaron Chueca Goitia y Marías.

Pero antes de profundizar en estas diferencias, que ya en el siglo XVIII advirtió Simonin en su *Tratado elemental de los cortes de cantería*: «*Los Italianos mismos desde la época en que su caballero Bernini vio el Columnario del Louvre no osan disputarnos esta preeminencia; y que diría él mismo el día de hoy si viera el Puente de Neuilly,*

[25] Entre las ediciones facsímiles hemos consultado: RUIZ, H., *Libro de arquitectura,* Estudios de A. Jiménez Martín... [et al.], Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, Vol. I, 1998. RUIZ, H., *Libro de arquitectura,* Estudio histórico a cargo de Pedro Navascués Palacio, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2005. GARCÍA, S., *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano. Con algunas demostraziones de geometría. Año de 1681. Recoxidos de dibersos autores, naturales y estrageros, por… archirecto natural de Salamanca* (Edición facsímil con estudios introductorios de Antonio Bonet Correa y Carlos Chanfón Olmos, Valladolid, 1991), B.N.M. Ms. nº 8884.

la Escuela de Cirugía, y la soberbia Iglesia dedicada a Santa Genoveva»[26], y sobre las que avanzaron excelentes observaciones Perouse de Montclos y Fernando Marías, conviene que definamos y aclaremos dos conceptos:

Uno relativo al arte de cortar la piedra, traducción francesa de la expresión *l´art du trait*: una ciencia, conocida contemporáneamente como estereotomía –del griego *stereo*: aire y *tomía*: cortar–, que Julián de Mazarrasa (1714-1775) definiera en su *Tratado de Arquitectura* como «*el más primoroso y sutil de la Arquitectura*» pues servía y enseñaba «*con tal artificio los cortes de las piedras, que la misma gravedad y peso que los había de precipitar hacia la tierra las mantenía constantes en el aire*»[27].

Otro, y no es cuestión baladí, relacionado con la desigual técnica de ejecución y comportamiento mecánico que ofrecen las fábricas de ladrillo o mampostería de piedra frente a las de cantería: pues si en las primeras el mortero calizo juega un papel muy importante en la estabilidad del edificio; en las segundas, esta estabilidad se logra mediante la superposición de piezas con cortes perfectos, anatirosis, engatillados o grapas. Tarea para lo cual será necesario realizar unos cálculos geométricos y trazar con exactitud las plantillas o monteas con que cortar cada una de las piezas.

Analizando algunos ejemplos construidos en Italia y España a lo largo del siglo XVI, comprobaremos, al margen de toda valoración estilística, aún cuando no pocas claves a las diferencias de estilo que separan ambos territorios podrían explicarse con argumentos técnicos derivados del románico italiano y el gótico septentrional europeo –caso del enjarje de los arcos de medio punto castellano-leoneses y extremeños, el entorchado helicoidal de los fustes de columnas, que guarda una estrecha relación con los caracoles de Mallorca vandelvirianos, o los empinos dados a las bóvedas de crucería, que las iglesias y edificios españoles carecen *grosso modo* de la ortodoxia normativa de raíz greco-romana propia del mundo italiano, siendo pues, en su conjunto, edificios heterodoxos y ambiguos, ejecutados en dilatados períodos de tiempo como consecuencia de la lentitud que, entre otras razones, imponían los trabajos de cantería; siempre más lentos y complejos que cualquier ejecución de modelado en ladrillo o mampostería.

Este hecho puede constatarse, entre otros varios ejemplos, en la elaboración de los fustes de las columnas, fabricados con frecuencia en Roma o *Vicenza*, por

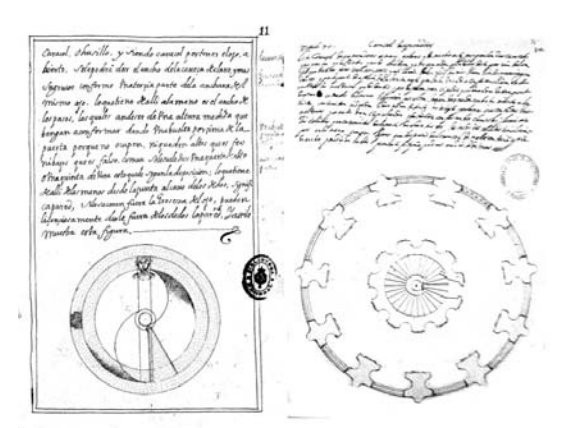
[26] SIMONIN, *Tratado elemental de los cortes de cantería ó arte de la montea*, Madrid, en la imprenta de la viuda de Joseph García, 1795, Cap. I, f., 6.

[27] MAZARRASA MOWINCKEL, O., y FERNÁNDEZ HERRERA, F., *Mazarrasa, maestros canteros..., op. cit.*

citar dos focos intelectuales y artísticos de primera magnitud, con piezas triangulares de ladrillo, a modo de cuñas, que conformaban hiladas o tendeles, más tarde enfoscadas con un *intonaco* en blanco, o sencillamente vistas o desnudas, generando el célebre *mattone* por todos conocido. En España, sin embargo, la ejecución de estas columnas requería generalmente de unos patrones tamaño natural que permitiesen al cantero elaborar los precisos cortes de cada hilada del fuste; tarea que se complicaba cuando era preceptiva la ejecución de un ensanchamiento o éntasis. Nada tendría pues que ver la labor que habría de realizar un Andrea Palladio para ejecutar las columnas de *villa Gazzotti* (*Vicenza*), con la tarea a que se había de enfrentar un Sancho de Cabrera para ejecutar las columnas de la lonja inferior de la villa La Quinta de la Enjarada (Cáceres). Ello podría explicar también que la inicial simplificación sintáctica de nuestro renacimiento ornamentado –me refiero, claro está, al éntasis o las pilastras cajeadas empotradas que abrazaban la columna– se debiese no sólo a una falta de comprensión de la ortodoxia italiana, sino también al necesario ahorro de material, tiempo y costes que impondrían estas labores.

Esta lógica aplastante, llevada al terreno de complejos ingenios como balcones en rincón y esquina, decendas de cava o escaleras en zancas voladas sobre consolas en arista –la célebre «*adulcida en cercha*» de Vandelvira–, hace más evidente si cabe el argumento planteado hasta el momento. De modo que si comparamos el helicoide –superficie alabeada engendrada por una recta que se mueve apoyándose en una hélice y en el eje del cilindro que la contiene, con el cual forma constantemente un mismo ángulo– trazado por Vignola para el palacio *Farnese* de *Caprarola*, todo él en *mattone*, con la mallorquina ejecutada por Pedro de Ybarra para el conventual de San Benito de Alcántara (Cáceres) o con la de la Lonja de Palma de Mallorca, ambas de cantería, no será difícil comprender que aquél es fruto de una geometría plana, por más que elaborados estuviesen el alzado y la sección realizados por Vignola, mientras éstas son consecuencia de una geometría proyectiva, de un proceso de abstracción previo, de un trabajo de abatimiento de líneas y complejos dibujos que permitió a sus artífices llevarlas a la práctica[28] [**Figs. 7-8**].

[28] *"Para trazar este caracol harás así que trazarás la caja, luego partirás del diámetro en seis partes y con la una harás el ojo…", f., 51r.* BARBÉ-COCQUELIN DE LISLE, G., *Tratado de Arquitectura de Andrés de Vandelvira*, 2 Tomos, Albacete, 1977. Sobre Alonso de Vandelvira hemos consultado los textos de CHUECA GOITIA, F., *Andrés de Vandelvira,* Col. Arte y Artistas, Instituto Diego Velázquez (C.S.I.C.), Madrid, 1954; *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Instituto de Estudios Jienenses, Jaén, 1971. GALERA ANDREU, P., *Andrés de Vandelvira*, Akal, Madrid, 2000.



7. ***Compendio de Architectura y simetría de los templos.*** Simón García. Caracol en usillo. ***Libro de cortes de cantería de Alonso de Vandelvira***. Alonso de Vandelvira. Caracol de Emperadores.



8. *Palacio Farnese*. Jacopo Vignola. Caprarola. Escalera de Mallorca en ladrillo.

La lista de ejemplos sería interminable, siendo especialmente llamativo el tipo conocido en la tratadística contemporánea española como hueco en rincón y esquina, muy distinto, como pusimos de manifiesto en anteriores trabajos[29], a los célebres huecos esquinados que adornan el paisaje urbano de Venecia: en realidad sencillas bíforas robadas a los planos horizontales de ambas fachadas. Otro tanto podría decirse de los arcos en *«torre cavada»*, con que fue resuelto el tambor de la cúpula de la iglesia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en los que es perceptible la deformación del arco desde las testas a la clave, y que, a pesar del parecido estilístico, nada tienen que ver con los arcos empleados por Antonio da Sangallo "el Viejo" para la *Madonna di San Biagio* en *Montepulciano*, que resuelve el problema

[29] Hablamos de un arco que –según recordaba Palacios Gonzalo–*"genera dos problemas de estereotomía: la montea de un arco en esquina y la inversa, en el rincón"*, lo que complica el proceso de ejecución y solicita del tracista un esfuerzo mayor para solventar los encuentros de ambas arcaturas. Este doble arco se produce al perforar la esquina de un muro, si bien su fisonomía variará en función de si esta penetración se realiza con una superficie cilíndrica o cónica. En el primer caso, el más numeroso, será determinante también la axialidad u oblicuidad de esta trepanación, dado que en función del procedimiento seguido ésta dará paso a un hueco de medio punto o a uno con arco elíptico o en *viaje por testa* –recuérdese la portada de entrada a la sacristía de El Salvador de Úbeda–. En el segundo, en cambio, la penetración recta de la esquina con una superficie cónica tendrá como resultado un arco con un plano de intradós abocinado y un aspecto que recuerda en mucho al de no pocos ejemplos de trompas propuestos por Vandelvira en su tratado. SANZ FERNÁNDEZ, F., "El balcón en esquina y rincón en la España del Renacimiento, ¿ingenio de artífice o reformulación del modelo veneciano?", en *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras*, Vol. VI, 2008, pp., 197-222.



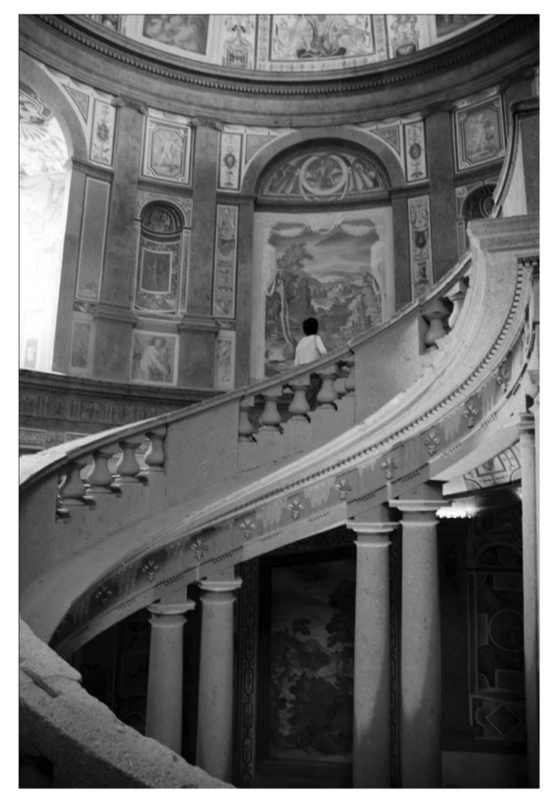
9. Madonna di San Biagio. Antonio da Sangallo "El Viejo" (detalle cúpula). Basílica de San Lorenzo de El Escorial. Juan de Herrera (detalle cúpula).



10. Palacio de Barrantes Cervantes. Garci Carrasco. Trujillo. Falso hueco en rincón y esquina en unas casas del Gran Canal. Venecia.

derivado de la centralidad y esfericidad del alzado reduciendo la luz de los arcos y corrigiendo la curvatura. Para lo cual se vale de ladrillos enfoscados [**Fig. 9-10**].

Por último, si detenemos nuestra atención en el caracol imperial del citado palacio *Farnese* de *Caprarola*, y lo comparamos con la escalera del Castillo de Blois (*Loir-et-Cher*, Francia), ubicada en el Ala de Francisco I, o con la propuesta recogida por Vandelvira en su tratado, comprobaremos que aquélla, además de estar ejecutada en ladrillo, resuelve con sencillez y una falta de pericia llamativa –a pesar de haber sido considerada la mejor escalera del Renacimiento– todo el soporte perimetral.



11. *Palacio Farnese*. JACOPO VIGNOLA. Caprarola. Caracol de Emperadores.

De modo que aquello que Vandelvira prevé de cantería y con una arcatura por tranquil, con arcos en torre cavada y una bóveda anular en decenda de cava –como puede verse en el ejemplo simplificado que Diego de Siloé y Juan de Maeda diseñaron para la catedral de Granada–, Vignola lo diseña y ejecuta con un sistema adintelado de columnas pareadas sobre cuyos capiteles dispone una suerte de cimacios que corrigen la cota desigual que se va generando entre cada dos columnas conforme se desarrolla el helicoide [**Fig. 11**].

Podemos pues afirmar, como colofón, que si los arquitectos italianos anduvieron los siglos del renacimiento, con contrastadas excepciones como la del citado Brunelleschi, preocupados por revestir de una *auctoritas* milenaria sus trabajos en «*opera laterizia antica*», los maestros de cantería española ejercieron su *potestas* como ingenieros, transformando en sincréticos e imperecederos ingenios sus conocimientos en obra moderna.

Intercambios de cultura popular: las cofradías del mar en Trapani y Málaga.

María Encarnación Cabello Díaz
Escuela Superior de Turismo "Costa del Sol", Málaga

Resumen: *Felipe II ordenó construir el puerto malagueño, a finales del siglo XVI, y el traslado a la urbe malacitana del ingeniero que había laborado en el de Palermo. Así se incrementaron las relaciones comerciales y religiosas entre Trapani (Sicilia) y Málaga a través de las importaciones de trigo. Por este motivo, surgió en ambas ciudades la común advocación procesionista del paso de Jesús por el torrente Cedrón, inexistente en otros lugares cofrades.*
Palabras clave: *Puerto, navegantes, mar, comercio, Trapani, Málaga, cofradía, trigo, Misterios, Cedrón, Beppino Tartaro.*

Abstract: *Felipe II ordered the construction of the port of Malaga, in the late sixteenth century, and the move to the city malacitana the engineer who had worked in Palermo. This increased trade and religious relations between Trapani (Sicily) and Malaga through imports of wheat. For this reason, appeared in both cities the common invocation of Jesus' procession to the brook Kidron, absent brethren elsewhere.*
Key words: *Harbour, sailing, sea, trade, Trapani, Malaga, brotherhood, wheat, Mysteries, Kidron, Beppino Tartaro.*

I. Introducción.

Era el día 5 de octubre del año 1584, cuando S.M. el rey Felipe II escribía una carta al almirante Juan Andrea Doria en estos términos: [**Fig. 1**].

> "Ya tenéis entendido cómo algunas veces se ha tratado y platicado de hacer un muelle en la playa de la Ciudad de Málaga para que puedan entrar y estar en él con seguridad así navíos como galeras, por el peligro que de ordinario han corrido y corren en aquella playa por los tiempos y por falta de muelle y no tener donde abrigarse de los temporales, y porque se ha tornado a platicar en ello y antes de resolver lo que se hará en ésto quiero tener vuestro parecer, os encargo que me aviséis muy particularmente de la utilidad y provecho que sería y en qué parte de ella y de qué grandor y suerte, y qué bajeles podrían estar en él y en qué tiempo se acabaría y lo que costaría la obra del



1. Felipe II, Sánchez Coello, Museo del Prado, Madrid.



2. Palermo, Grabado de Allain Manesson Mallet.

dicho muelle, y del beneficio que sería de hacerle en la dicha playa así para mi servicio como a la Ciudad de Málaga; con vuestro parecer sobre todo lo que se os ocurriere y ofreciere cerca de ello para mandar mirar en lo que convenga a ello.

De San Lorenzo, a cinco de junio de mil quinientos ochenta y cuatro años. Yo el Rey"[1].

Cuatro meses después, el Rey libra una importante cantidad de dinero para la fábrica del puerto malagueño y manda que se llame al maestro mayor que hizo el muelle de Palermo, Fabio Bursoto, "para que en el de Málaga se acierte, pues se entiende que el otro está tan bien acabado"[2] [**Fig. 2**].

---

[1] AMATE DE LA BORDA, C., Capitán de la Milicia desta Ciudad, y Su Regidor perpetuo, *Compendiosa Noticia de lo que a obrado en esta ciudad de Malaga,* Málaga, 1675, (Edición facsímil, Málaga, 1988, p. 159), Copia de minuta de carta de S. M. para Juan Andrea Doria sobre lo del muelle de Málaga. A. G. S. Neg. Mar y Tierra, leg. 159. S. H. M., n.º 438.

[2] AMATE DE LA BORDA, *Op. cit.*, p. 159, Copia de lo que S. M. Resolvió en el Pardo sobre lo del Muelle de Málaga. A. G. S. , Neg. Mar y Tierra, leg. 128. S. H. M., n.º 439.

Así pues, se iniciaron las obras de nuestro puerto el día 1 de enero del año 1588. El ingeniero italiano y sus ayudantes, se instalaron en Málaga todo el tiempo que duraron las mismas.

En esa época, las malas cosechas, catástrofes naturales, epidemias y carestías hicieron que la situación económica malagueña atravesara por periodos de gran dificultad. Entonces, Felipe II, en igual año, dio orden para que se importase desde Sicilia y Nápoles todo el trigo que Málaga necesitaba. A este trigo de importación se le dio el nombre de "el trigo de la mar".

Y así, de este modo, empezaron los contactos comerciales entre Málaga y Sicilia, que fueron muchos y muy activos. En los archivos malagueños existe una amplia documentación relativa al comercio marítimo, realizado ya a principios del siglo XVII. Los barcos, cargados de trigo, hacían escala en Palermo y en Trapani y muchas de estas naves, tenían los sublimes nombres de San Alberto de Sicilia o de Nuestra Señora de Trapana.

La documentación más reveladora del contacto comercial existente entre Málaga y Sicilia se encuentra en el Archivo Municipal de nuestra ciudad. Allí hemos encontrado varios legajos que especifican estas transacciones marítimas en la segunda mitad del siglo XVII. Así, por ejemplo:

> El patrón Jerónimo Caballero, genovés, por orden del marqués Juan Esteban Oneto, vecino de la ciudad de Palermo, quiere cargar de trigo su embarcación y descargarla aquí en Málaga o en la ciudad de Cádiz[3].

Fletamento: el capitán Bartolomé Rapalo, genovés, se obliga a traer a Málaga o a Cádiz el trigo en un documento que se inicia de la siguiente manera:

> "En el nombre de Dios nuestro Señor Amén. Sepan los que esta escriptura de fletamento vieren como yo el capitan Bartolomé Rapalo de nación genovés que lo soy de mi navio nombrado San Nicolás y buenaventura surto en este puerto de Malaga (...) otorgo que fleto el dicho mi navio, a Jacinto Pesso y a Juan Luis Cartavori mercaderes compañía de la nación genovesa residentes en esta ciudad en nombre y por cuenta del sr. Marques Juan Esteban Oneto vecino de la ciudad de Palermo para que los susodichos puedan cargar el dicho navio de trigo en los puertos que adelante iran declarados el cual me obligo de navegar y traerlo a el puerto de esta dicha ciudad de Malaga o a el de la de Cadiz donde los susodichos me ordenaren y en este fletamento por ambas partes se han de guardar y cumplir las condiciones sigientes—Lo primero con Condisión que respecto de que

[3] A. M. M., Protocolos de secretaría y escribanías de Cabildo, leg. 30, vol. 1º, fol. 509.

de presente el dicho navio esta cargado de trigo y con el ha de ir a la ciudad de Cadiz luego que lo ay descargado con el primer buen tiempo que tuviese me e de poner a la vela y venir a este donde me he de detener tiempo de veinte y quatro oras para que los dichos fletadores me entreguen las cartas y ordenes que he de llevar para dicho señor Marques Juan Esteban Oneto o otras personas y aviendolas recibido me e de poner a la vela teniendo tiempo favorable y e de hazer viaje a la ciudad de Palermo, Trapani, y en quialquiera de las partes me he de detener tres dias corrientes para tomar las ordenes que me diere dicho señor marques con condicion que dicho señor marques Oneto me ha de dar orden para que haga la dicha carga en uno de los cargaderos de Jaca y Jorgenti en cualquiera de ellos (...) con condicion que para la ida a la dicha ciudad de Palermo o Trapani no he de poder hacer flete alguno si no fuera para estas dos ciudades, que si lo hiziera para otra parte e de ser condenado en quinientos pesos para dichos fletadores por los quales me puedan apremiar (...)".

El documento está firmado en Málaga el día 19 de diciembre del año 1665, siendo testigos Gaspar Polanco, Antonio de Villalta y Alonso Velasco, todos ellos vecinos de esta ciudad[4].

Otra escritura parecida a la anterior es la otorgada por Juan Aybardo, inglés, para poder fletar su barco a cargo de Jacinto Pesso, genovés, en nombre de Juan Luis Cartavori, su compañero para que puedan cargar de trigo en los puertos del reino de Sicilia: [**Fig. 3**].

"(...) en las partes y como ira declarado y venir con el en derechura al puerto de la ciudad de Motril y estando en el e de tomar la Horden que los dichos fletadores o qualquier dellos me dieren en razon de descargar en el dicho puerto, o venir al desta ciudad de Malaga o a la de Cadiz sin pasar a otra parte y en este fletamento por mi y por los dichos Jacinto Pesso y Juan Luis Cartabori sean de guardar y cumplir las condiciones siguientes—Lo Primero Con condisión que e de salir deste puerto con el primer buen tiempo que tubiere y e de hazer viaje a la ciudad de Palermo donde e de asistir dies dias naturales y corrientes y en ellos e de tomar la Horden que me diere el Marques Juan Estevan Oneto para rrecevir dicha carga de trigo y e de partir desde la dicha ciudad de Palermo a uno de los cargaderos (roto) que es en termino=Castel Lamar= del Golfo=Trapani=Jaca=Siculiana=y Sorrento= en uno de (roto) ellos donde e de resebir la dicha carga y no en otro alguno y con la condicion que E de poder cargar el dicho mi navio de sal a la yda en la mata o en Ibissi y descargarla en Genova sin que por esto sea visto contravenir a este fletamento (...) En la ciudad de Malaga en onze dias del mes de Junio de mill seiscientos y sesenta y cinco años"[5].

[4] A. M. M., Protocolos de secretaría y escribanías de Cabildo, leg. 30, vol. 1º, fols. 526- 527 v.
[5] A. M. M., Protocolos de secretaría y escribanías de Cabildo, leg. 30, vol 2º, fol. 326.

3. Reino de las Dos Sicilias.



Un documento similar es el de Jacinto Pesso[6], quien realiza una escritura de fletamento contra Juan Antonio Burro, genovés, dueño de una embarcación denominada San Antonio de Padua y San Antonio Abad, surta en el puerto de Málaga con destino a Sicilia para transportar trigo:

> "Lo primero con condición de que con el primer buen tiempo que tubiere Ede salir deste puerto de Malaga haziendome a la vela y E de yr con el dicho mi navio a cargar de sal y llebarla a la cudad de Genova y habiéndola descargado E de hazer viaje con ambos navios al puerto de la ciudad de Palermo y abiendo llegado a el E de entregar las dichas cartas que dichos fletadores me dieren al Marques Juan Estevan Oneto y habiéndolas dado me E de detener en el dicho puerto dies dias corrientes para que en ellos el dicho Marques me de la Horden que E de guardar para resevir la dicha carga que a de ser en uno de los cargaderos de termino, Castel lamar, del Golfo, Trapani, Jaca, Siculiana y Sorrento, o qualquiera de dichos puertos de manera que en uno solo E de tomar la dicha carga de trigo y no en mas"[7].

[6] Jacinto Pesso Ciézar, fue cofrade de la Hermandad de la Caridad, antes y después de la renovación de ésta. Encargó al escultor Pedro de Mena un grupo escultórico que representaba la aparición de la Virgen a San Antonio de Padua, para colocarlo en el retablo de la capilla del mismo nombre del santo que había adquirido en la iglesia del Hospital de la Caridad (CAMINO ROMERO, A., *La Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo de Málaga y la iglesia-hospital de San Julián*).

[7] A. M. M., Protocolos de secretaría y escribanías de Cabildo, leg. 30, vol. 2º, fol. 334.

Fue otorgado el día 8 de junio de 1665.

Estas relaciones mercantiles dieron como resultado una gran conexión entre Málaga y Sicilia. En Málaga, muchas personas cultas hablaban el italiano; algunos poetas cantaron las bellezas de la isla, llamándola: "fértil sitio" o "triangular paraíso". Se alababa al Etna y a los campos de Trinacria.

II. Trapani.

Aunque los nexos de unión de Málaga con Sicilia son patentes en toda la isla, es en la ciudad de Trapani donde queremos detenernos en estos momentos, puesto que allí está la procesión objeto de nuestro estudio [**Fig. 4**].

Trapani es el nombre de la ciudad y de la provincia de la parte oeste de la isla de Sicilia, en Italia, con cabo y puerto al noroeste, enfrente de las Islas Ágatas[8].

Su historia es muy antigua y parte de ella se basa en tradiciones y en la mitología[9].

---

[8] CABELLO DÍAZ, M.ª E., "Dos ciudades mediterráneas unidas por el Puente del Cedrón", en *La Saeta de Otoño*, Málaga, 2007; [En línea], <http://www.processionemisteritp.it>, [publicado 12-03-2008]; y CABELLO DÍAZ, M.ª E., en *Hermandad de la Puente del Cedrón y María Santísima de la Paloma, Antología de textos publicados*, Libros cofrades, n.º 8, colección *La Saeta*, Málaga, 2008.

[9] Las leyendas narran que los primeros habitantes de esta zona fueron los Pelasgos y los Cíclopes y algunos historiadores pretenden ubicar aquí los episodios narrados por Homero en *La Odisea*. Los primitivos pueblos asentados en Trapani fueron los sicanos y luego, los sículos, seguidos por los fenicios y los cartagineses.

El antiguo nombre de Trapani era Drépano (lat. Drepanum), a causa de la forma en hoz de su costa. Durante siglos los yacimientos de sal, sus industrias pesqueras y su artesanía del coral, crearon un entorno único de gran relevancia cultural y económica. Esta ruta recibía el nombre de *Vía del Sale.*

En la primera guerra púnica es mencionada como puerto de la ciudad vecina de Erice (Eryx), de la que era dependiente; ocupada por los cartagineses, el general Amílcar la fortificó (260 a. C.) y fundó la ciudad, trasladando allí a los habitantes de Eryx.

Hay indicios de que fue ocupada por el dictador romano Atilius Calatinus en la primera fase de la guerra, aunque no hay seguridad de ello, en todo caso sería una ocupación breve. Su proximidad a África la convirtió en un puerto importante, siendo una plaza fuerte de los cartagineses (en el año 250 a. C. Drepana y Lilibea eran las únicas ciudades en poder de Cartago).

Cuando los romanos asediaron Lilibea, el general Adherbal se estableció con la flota cartaginesa en Drepana para vigilar las operaciones de los romanos, y allí derrotó completamente al cónsul P. Caludius, destruyendo su flota (año 249 a. C.). Poco después Amílcar Barca se apoderó de Eryx y trasladó al resto de sus habitantes a Drepana que fue fortificada aún más, permaneciendo en manos cartaginesas hasta el final de la guerra.

En el año 242 a. C., fue asediada por el cónsul Lutatius Catulus. Hannón intentó romper el sitio sin éxito, y, cuando más tarde lo intentó Amílcar, sufrió la decisiva derrota de las islas Ágatas (241 a. C.).

En la Edad Media, el Principado de Cataluña llevó a cabo una aventura militar y comercial relacionada con la isla de Malta, que era territorio feudatario de Sicilia.



4. Isla de Sicilia.

Pedro III llegó a Trapani a fines de agosto del año 1282, siendo coronado rey de Silicia el 30 de agosto. Hizo su entrada triunfal en Palermo el 4 de septiembre. A su muerte, su hijo Jaime heredó Sicilia.

Los reinos de la Corona de Aragón, de los que formaba parte el Principado de Cataluña, se unieron a Castila en la época de los Reyes Católicos. El rey Fernando, subrayando su importante función defensiva la definió como "la Invictissima"[10].

A finales del siglo XIV y principios del XV, la ciudad se amplió y el emperador Carlos la rodeó de una espléndida muralla.

La historia del reino de Sicilia estuvo ligada a la monarquía española hasta el año 1717, a través del virreinato de la Corona de Aragón[11].

Drepanum pasó a Roma y fue una ciudad comercial de cierta importancia pero oscurecida por la prosperidad de la vecina Lilibea, que durante la época romana era la principal ciudad de esta parte de la isla.
Cicerón y Plinio el Viejo la mencionan como municipio y los itinerarios de la Tabla de Peutinger (itinerario que muestra la red de carreteras del Imperio Romano) mantienen este rango en el siglo IV.
Perteneció a los bizantinos y después a los árabes. En el año 1071, fue ocupada por los normandos.

[10] Desde el mes de enero del año 2009, existe en la Red el sitio llamado <http://www.trapaniinvitissima.it >, creado y dirigido por Salvatore Accardi, dedicado a transcribir y difundir la historia de la ciudad que se halla escrita en los archivos locales.

[11] PÉREZ BUSTAMANTE, R., "El gobierno de los Estados de Italia bajo los Austrias: Nápoles, Sicilia, Cerdeña y Milán (1517-1700). La participación de la nobleza castellana", en *Cuadernos de Historia del Derecho,* n.º 1, Madrid, 1994; RUIZ LALINDE, P. A., La presencia española en Malta, [En línea], <http://etwinningcultura.blogspot.com/>, [consulta 4-02-2006].
Como curiosidad, señalamos que el conde de Trapani, hermano de Fernando II de Nápoles, fue uno de los pretendientes de la reina española Isabel II. Esta candidatura tuvo pocos partidarios entre los moderados, DONOSO CORTÉS y FERNÁNDEZ CANEDO, J. F., *Obras completas,* t.º II, Madrid, 1946.

III. Procesión de los misterios.

Una vez indicados los contactos existentes entre España y Sicilia, exponemos ahora la relación religiosa entre estas dos zonas geográficas.



5. Encapuchado de la antigua cofradía de San Miguel Arcángel, Foto: Beppino Tartaro.

En la ciudad siciliana de Trapani, se desarrolla una manifestación pasionista cuyo nombre es el de la procesión de los Misterios: "La Semana Santa más bella y completa de Italia es la de Trapani"[12] [**Fig. 5**].

Los orígenes de estos, se encuentran ligados a las representaciones que, con este nombre, se escenificaban en la Edad Media, cuyos argumentos estaban extraídos del Antiguo y Nuevo Testamento.

Durante la dominación española en la isla de Sicilia (1412-1713) estas representaciones eran conocidas como Teatro de los Misterios. Allí proliferaron y se afirmaron[13].

A finales del siglo XVI, también, en la ciudad de Génova, se escenificaban pasajes de la Pasión y Muerte de Jesucristo bajo el término de "Casazze" o "Las Casazas", representadas en las casas señoriales. Tales representaciones derivaron de los contactos comerciales y culturales entre España e Italia.

En una localidad de la periferia de Trapani, llamada "Casa Santa", se supone que existían locales para estas representaciones. Éstas eran una procesión compuesta por niños vestidos de ángeles, monjes que se autoflagelaban y grupos vivientes

[12] LANZAFAME, G., *La Mater Dolorosa en la Semana Santa de Sicilia, Andalucía, Malta e Hispanoamérica*, Córdoba, 2005, p. 123.

[13] [En línea], <http://wwwprocessionemisteritp.it/>, [consulta 9-01-2006]. La mayoría de los datos sobre la procesión de Trapani han sido aportados por Beppino Tartaro.

cubiertos con enormes paños. Estos rituales, a menudo, fueron degenerando en farsas donde se cometían grandes excesos.

Más adelante, en concordancia con el espíritu de Trento, los personajes vivientes se sustituyeron por grupos escultóricos "y fueron los propios españoles, en el periodo de la Inquisición, al verse acosados por la Contrarreforma, y no queriendo renunciar a sus tradiciones religiosas, los que favorecieron la construcción de grupos"[14].

Desde los primeros años del siglo XV, la cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo, venía celebrando una ceremonia parecida a la de "Las Casazas" genovesas y fue ella la que alentó la formación de los primeros grupos escultóricos, "confiando el encargo a los afamados artistas trapaneses"[15].

En el año 1646, se produjo la fusión entre la cofradía de la Sangre de Cristo y la de San Miguel[16], corporación dedicada al arcángel desde la Edad Media, de cuya existencia ya se hablaba en el año 1366[17].

Se construyó, entonces, un oratorio a fin de tener una única sede para todos los sagrados grupos, que desde 1612 salían en la procesión del Viernes Santo.

Por la importancia que iban teniendo estos grupos, en los años siguientes, se hizo necesaria una ayuda que significase, además, una aportación económica para cada uno de ellos.

Se recurrió, entonces, a los gremios de artesanos para sufragar los grandes gastos que suponían la puesta en la calle de la procesión: [**Fig. 6**].

[14] *Ídem.*

[15] *Ídem.*

[16] La cofradía de San Miguel Arcángel ha estado vigente en Trapani hasta el año 2000, fecha desde la que se halla "*congelata*" por decisión del obispo de la diócesis.

[17] Si nos retrotraemos en el tiempo, y ampliamos la zona geográfica local que estamos estudiando, llegaríamos a la famosas cofradías de mareantes, propias de la Edad Media, consideradas, tal vez, como las más antiguas de España.
Existían ya constituidas y organizadas en el siglo XII en toda la cornisa cantábrica, "<de Bayona a Bayona> (la de Francia y la de Galicia), como se expresaban algunos documentos medievales".
Su importancia era destacadísima ya que con sus federaciones y alianzas mutuas llegaron a ser muy potentes e, incluso, están consideradas como el germen de la Marina de Guerra de la Corona de Castilla.



6. Los Gremios.

"Con tal confianza, los gremios tuvieron el derecho a poder usar los grupos, a adornarlos y a sacarlos en procesión el Viernes Santo"[18].

Desde la primera hora de la tarde del Viernes Santo, hasta el mediodía del sábado, la procesión de los Misterios recorre las calles y plazas del centro histórico y de los barrios modernos, convirtiéndose así en la más extensa.

La procesión de los Misterios de Trapani se compone de 20 grupos sagrados. Los 18 primeros conforman las distintas escenas evangélicas de la Pasión de Cristo y los dos últimos -denominados simulacros- el Santo Sepulcro y la Virgen Dolorosa.

Estos pasos no están inspirados en la iconografía clásica, sino en episodios extraídos del Nuevo Testamento o de los Evangelios Apócrifos, con añadidas interpretaciones personales[19].

La Edad Media es la fuente en la que se inspiran las distintas representaciones de los pasos, con diferentes añadidos personales. De ahí, que se puedan ver:

> "(...) soldados con uniforme español o yelmos rematados por imaginarios penachos, por no decir que a menudo los rostros de algunos personajes como el judío del <Despojo> fueron representaciones de hombres de la época, en este caso específico, parece que el judío fue el realizado tomando como modelo al ayudante del verdugo de Trapani"[20].

---

[18] [En línea], <http://wwwprocessionemisteritp.it/>, [consulta 9-01-2006]. Cuando desaparecieron los gremios, se mantuvo la norma que les confiaba el cuidado de los grupos y la procesión. En el año 1974, se constituyó "La Unión de las Maestranzas", cuya creación redujo las antiguas rivalidades existentes entre los gremios y ha llevado a la procesión al nivel que hoy se contempla.

[19] Sin embargo, los Misterios de Caltanissetta, también en Sicilia, sí están inspirados en la iconografía clásica.

[20] *Ídem.* Del mismo modo, en el trono del Señor de la Puente del Cedrón malagueño, se situará en el siglo XIX, según decía la tradición, la representación del gobernador que decretó la muerte del general Torrijos, en el personaje del "Berruguita".

En cuanto a la fecha de la realización de los pasos, no es del todo segura. En cambio, sí se conoce el contrato de concesión del más antiguo, que se remonta al 20 de abril del año 1612, cuando le fue encomendado el de "la Subida al Calvario" a los burgueses, vinateros y carreteros[21].

En los años siguientes se estipularon los diferentes contratos de concesión, siendo el último el de la asignación del paso de "Jesús ante Herodes", en el año 1782.

Las obras escultóricas de estos pasos fueron realizadas por los artistas trapaneses del siglo XVII, como Giuseppe Milanti, Mario Ciotta, Baldassare Pisciotta, Andrea Tipa, Giacomo Tartaglio, Antonio, Domenico y Francesco Nolfo.

En el año 1943, los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial destruyeron la iglesia de San Michele y dañaron muchos grupos. La iglesia no volvió a reconstruirse.

Después de este desastre, los grupos de los Misterios cambiaron varias veces de sede, hasta que a principios de los años 90, se instalaron en la iglesia del Purgatorio, actual sede de los mismos[22].

Dicha sede es una iglesia barroca, situada en la placita del mismo nombre, y edificada en el año 1688 por el arquitecto Pietro Castro. En 1712, fue modificada por Giovanni Biagio Amico, cuya sepultura se conserva en el templo. La fachada, dividida en dos órdenes, se caracteriza por las doce estatuas de los Apóstoles realizadas en piedra estucada por Alberto Orlando. En el interior, la planta es de cruz latina con tres naves separadas por arcos de medio punto que descansan sobre lujosas columnas clásicas.

En las naves de este templo, se custodian los grupos pasionistas que componen la procesión y que son los siguientes:

- Primer grupo: *La Licenza*, o despedida de Jesús y su Madre, bajo el cuidado del gremio de los plateros [**Fig.** 7].
- Segundo grupo: *La lavanda dei Piedi*, o Lavatorio de pies, gremio de los pescadores.

[21] El historiador Salvatore Accardi está realizando actualmente un profundo estudio de los documentos notariales de las concesiones de los grupos a los distintos gremios, vid.: [En línea], <http://www.trapaniinvittissima.it.>

[22] Distintas sedes de los pasos: 1946, Abadía Grande; 1947-57, iglesia del Colegio; 1958, iglesia de Santa María del Jesús; 1959; iglesia de la Inmaculada; 1960-1978, cerca de la iglesia del Purgatorio; 1979, iglesia de San Domenico; 1986-1989, San Domenico; principios de los 90, iglesia del Purgatorio, donde están en la actualidad.



7. La Licencia o La Despedida, Foto: Beppino Tartaro.

- Tercer grupo: *Gesù nell'Orto dei Getsemani*, gremio de los hortelanos.
- Cuarto grupo: *L'Arresto,* o el Prendimiento, gremio de los metalúrgicos.
- Quinto grupo: *La Caduta al Cèdron,* La Caída al Cedrón, gremio de los navegantes.
- Sexto grupo: *Gesù dinanzi ad Hanna,* Jesús delante de Anás, gremio de los vendedores de flores y verduras.
- Séptimo grupo: *La Negazione,* La Negación, gremio de los barberos y peluqueros.
- Octavo grupo: *Gesù dinanzi a Erode,* Jesús delante de Herodes, gremio de los vendedores de pescado.
- Noveno grupo: *La Flagellazione,* La Flagelación, gremio de albañiles y los trabajadores del cincel.
- Décimo grupo: *La Coronazione di Spine,* La Coronación de Espinas, gremio de los panaderos.
- Undécimo grupo: *Ecce Homo,* La Presentación al pueblo, gremio de zapateros.
- Duodécimo grupo: *La Sentenza,* La Sentencia, gremio de los carniceros.
- Decimotercer grupo: *L'Ascesa al Calvario,* La Subida al Calvario, gremio de vendedores de frutas y verduras.
- Decimocuarto grupo: *La Spoliazione,* El Expolio, gremio de los que se dedican a los textiles y confecciones.
- Decimoquinto grupo: *La Sollevazione della Croce,* El levantamiento de la Cruz, gremio los carpinteros.
- Decimosexto grupo: *La Crocifissione,* la Crucifixión, gremio de los pintores y decoradores.
- Decimoséptimo grupo: *La Deposizione,* La Deposición, gremio de los sastres.
- Decimoctavo grupo: *Il Trasporto al Sepolcro,* El Traslado al Sepulcro, gremio de los propietarios de las salinas.

- Decimonoveno grupo: *Gesù nell'Urna*, El Sepulcro, gremio de los vendedores de pasta.
- Vigésimo grupo: *L'Addolorata,* La Dolorosa.

La procesión está estructurada en una lógica secuencia evangélica, siendo la primera escenificación La Licencia o despedida de Jesús y su Madre, y las dos últimas la imagen de Jesús en el Sepulcro y la Dolorosa [**Fig. 8**].



8. La Dolorosa, Foto: Beppino Tartaro.

IV.- 5º Grupo: La Caduta al Cèdron.

De todos los grupos vistos hasta ahora, éste es el que interesa a nuestro estudio.

El 6 de abril del año 1621, según un documento notarial, levantado por Diego Martino Ximenez, se entregó el cuidado de este 5º Grupo al gremio de los navegantes mercantiles (ars nautarum) [**Fig. 9**].

Otra teoría afirma que la fecha fue la del 16 de abril y el año, 1613, ante el notario Giuseppe Testagrossa[23].

La obra se atribuye al escultor Francesco Nolfo y representa a Jesús arrestado, a su paso por el torrente del Cedrón. Se produce, entonces, la primera caída.

A las órdenes de un tribuno enfadado, dos guardias intentan levantarlo, mientras “Él dirige su mirada dulce hacia el cielo, en un acto de gran resignación”.

[23] TARTARO, B., *Op. cit.*
El historiador Salvatore Accardi que, como ya se ha dicho, está revisando toda la documentación notarial de los Misterios, no ha hallado la fecha concreta de concesión a la Caduta al Cèdron.


9. La Caduta al Cedron, Foto: Beppino Tartaro.



10. Gremio de Navegantes, Foto: Beppino Tartaro.

Esta escena representa el instante en que Jesús resbala en las piedras del arroyo Cedrón o de los Cedros.

La serenidad y la belleza del rostro de Cristo, considerado como uno de los más bellos de toda la procesión, contrasta con la ferocidad de los dos fariseos y del barbudo soldado romano.

En el paso va representado un velero, como símbolo del gremio al que corresponde, con las velas desplegadas [**Fig. 10**].

V. El Cedrón malagueño.

La hermandad de la Puente del Cedrón apareció en el escenario religioso malagueño como una sección o filial de la cofradía del Santo Cristo de la Columna cuya fundación tuvo lugar en el convento de la Santísima Trinidad en la primera mitad del siglo XVII [**Fig. 11**].

Y, he aquí, que por aquellas fechas, algún malagueño o algún trapanés vio las procesiones de Semana Santa de una ciudad o de la otra. Ambos eran navegantes y, pensando en la Pasión de Jesús, se acordaron de la escena del paso del Señor por el puente, arroyo o valle del Cedrón, lugar situado al este de la ciudad de Jerusalén. Jesús pasó por el puente para ir al Huerto de los Olivos y para volver de él. A los malagueños se les ocurrió representar el Misterio cuando el Maestro atravesaba el puente; a los trapaneses, cuando cayó sobre el arroyo o el torrente. Pero era el mismo episodio con una ligerísima diferencia en cuanto al trayecto recorrido.





12. Gesù della Caduta al Cedron, Trapani, Foto Beppino Tartaro.

11. Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón, Málaga.

En Trapani se conmemoró el asunto de *La Caduta al Cedron de Gesù,* y en Málaga el paso de Nuestro Padre Jesús por el puente que atravesaba el arroyo del Cedrón. Desde entonces, las dos ciudades marineras adoraron cada una a una bellísima imagen que salía a las calles de ambas ciudades para ser contempladas por los fieles y devotos en los días de la Semana Santa [**Fig. 12**].

VI. La Madonna di Trapani.

Siguiendo una narración mezcla de historia y de leyenda, la "Madonna di Trapani" fue llevada desde Palestina en barco hasta la costa siciliana, quedándose, para siempre en la ciudad del mismo nombre.

Parece ser que la imagen venerada en el Monte Carmelo era esta Madonna, llamada del Monte Carmelo por los frailes de su Orden, los cuales le profesaron una gran devoción que creció rápidamente.

Otra versión atribuye la escultura a la escuela de los Pisano, quienes la realizaron para la isla de Chipre en el siglo XIII. Sin embargo, las fechas en las que vivió esta familia de artistas, no coinciden con las expuestas anteriormente. Por lo que hoy se puede afirmar, casi con seguridad, que el autor de la imagen permanece en



13. Madonna di Trapani, Foto Beppino Tartaro.

el anonimato. Ante la invasión de los turcos, la escultura fue llevada hacia el este del Mediterráneo, quedándose, de manera milagrosa en la ciudad de Trapani.

La moderna historiografía considera a esta obra, de finales del periodo gótico, como la primera iconografía de la Virgen del Carmen.

Nuestra Señora de Trapani o de la Annunziata -así se llama su santuario- es una bellísima talla, de cuerpo entero, que sostiene al Niño en sus brazos [**Fig. 13**].

Estilísticamente, se asemeja a la escultura gótica francesa con añadidos clasicistas. Destacaríamos la curvatura de los pliegues en los que recoge su vestimenta y la posición de la pierna derecha adelantada y flexionada. En cuanto al Niño, que sostiene en el brazo izquierdo, responde a los más fieles cánones clásicos de la escultura griega.

La característica que más llama la atención de esta maravillosa imagen es el acercamiento de la Virgen a su Hijo por medio de una sonrisa especial. La dulzura de la Madre, jugando tiernamente con el Niño, al tiempo que Éste le corresponde con sus infantiles expresiones de alegría.

Es una tierna y jubilosa "Sacra conversación", resultando una escena enternecedora.

También resultan sorprendentes las miradas de ambos. El Niño centra la suya en la Madre pero Ella, sin embargo, no parece mirarlo, sino que aparta levemente sus ojos, aunque le corresponde con la sublime sonrisa.

En la mano derecha, la Madonna sostiene unas flores y lleva las llaves de la ciudad de Trapani, de la que es su patrona, como también lo es de las gentes de la

mar. Ambas esculturas llevan coronas doradas[24]. Esta efigie en alabastro está considerada iconográficamente como la primera imagen de talla que se veneró bajo el título de Ntra. Sra. del Monte Carmelo y traída, según la tradición, del mismo monte de Palestina donde tuvo origen la Orden del Carmen a principios del siglo XIII[25].

Como hemos indicado, abundan las fuentes tradicionales que opinan que la Virgen fue realizada por Nino Pisano en el siglo XIV para la isla de Chipre[26].

Al ser invadida por los turcos en 1363, se trasladó a Trapani, a donde llegó según la leyenda en 1370: durante el viaje la nave tuvo que afrontar una tempestad y el barco fue obligado a atracar en el puerto de Trapani. Mientras los marineros reparaban los daños, la imagen fue bajada a tierra. Cuando llegó el momento de partir, una señal indicó que la Virgen quería quedarse allí, mas el capitán, convencido de llevarla con él, decidió colocarla en un carro tirado por bueyes y dejarlo a la decisión divina. Entonces, la carreta se paró delante de la iglesia[27].

Tanto si tuvo su origen en el Monte Carmelo o en Chipre, su popularidad, difundida por los Carmelitas, fomentó que se interpretase el modelo de esta Virgen en numerosas ocasiones, llegando a existir entre el siglo XVI y el XVIII hasta 40 talleres en esta misma localidad.

El primer milagro de la Virgen aconteció cerca del muelle de Trapani, cuando la imagen era llevada a una casa por orden del virrey Diego Enrique Guzmán, para ser depositada por algún tiempo en la iglesia de la Madonna del Porto. A su paso, se encontró con un tullido sentado sobre su espalda, quien al verla empezó a notar que sus miembros se movían y recobraban la normalidad.

---

[24] CABELLO DÍAZ, M.ª E., *Madonna di Trapani, primera Virgen del Carmen,* [En línea] <htpp://www.trapaniinvittissima.it> [publicado 16-07-2009]. Las llaves fueron regaladas por la ciudad de Trapani con motivo de su coronación canónica.

[25] MARTÍNEZ CARRETERO, I., [En línea] <htpp://www. processionemisteritp.it >, [consulta 21-03-2007].

[26] MARTÍNEZ CARRETERO, I., "Origen de la advocación del Carmen y su expansión popular en Andalucía" en Las advocaciones marianas de gloria, *Actas del 1 Congreso Nacional,* t. II, Córdoba, 2002, p. 309: "Lo que sí se sabe cierto es que la estatua fue llevada a Trápani en el siglo XIII por los pisanos que huían de los sarracenos. La Dra. Mª Pía Sibila Cosentino, fundándose únicamente en los rasgos estilísticos de la imagen, la atribuye a la escuela de los Pisano, a Juan Pisano concretamente (1245-1314), hijo de Nicolás"; Otros autores como Kruft, sigue diciendo Martínez Carretero, opinan que la imagen pudo tener su origen en el Este, por una supuesta inscripción siria, pero de un escultor pisano que tendría su residencia allí en la primera mitad del siglo XIV.

[27] DI LEO, Mª A. *Feste popolari di Sicilia*, Roma, 1997. Esta autora cuenta otra leyenda más similar a la anterior. También hay en ella relación entre la Virgen y los marineros y pescadores.

Ante el hecho milagroso, al contemplar el virrey la belleza extrema de la Virgen, exclamó: "Quien quiera ver una Madonna más bella, tan solo en el cielo podrá hacerlo". Y así empezó la popularidad hacia Ella que, al ser tanta, hubo que ampliar el santuario para poder albergar a los numerosos fieles que iban a verla[28].

Dada la gran demanda que existía por obtener copias de la imagen, hubo varios escultores que se ocuparon de su reproducción. Figuran los nombres de dos artistas, Domingo Cagini y Francisco Laurana, quienes dejaron sus firmas en alguna de las obras.

Con el paso del tiempo, se fueron haciendo copias pequeñas para uso devocional personal, en alabastro, terracota o madera: "Muchos compran la imagen esculpida en alabastro y se la llevan a su tierra natal, escribe un autor"[29]. También se hicieron en coral, material que era muy abundante en la isla.

La Madonna de Trapani, como ya se ha dicho, se halla en el santuario de la Annunziata, en una iglesia que era meta de los peregrinos. Fue edificado durante los siglos XIII y XIV en estilo gótico, transformándose después en barroco, en la segunda mitad del siglo XVIII, por G. Biagio Amico.

De la antigua construcción, solo se conserva la fachada con el rosetón y un pórtico del siglo XV.

En el interior de la iglesia, una nave única contiene dos capillas: a la izquierda, la de los Marinos, que es del siglo XVI, con características torres en forma de ángulo. Es un claro ejemplo de la arquitectura insular, que une elementos de estilo árabe, bizantino, normando, suevo, catalán, claramontano y renacentista. La capilla es de planta rectangular, cubierta con una cúpula. En las paredes se colocan nichos con forma de concha, a juego con la gran concha del ábside; a la derecha, la capilla de los Pescadores, del siglo XV, con muchos exvotos ofrecidos por los pescadores salvados milagrosamente. Desde el suelo sube una bóveda gótica, para rematar en lo alto con una cúpula octogonal apoyada sobre jambas y arcos góticos. En los triángulos que forman la cúpula se pueden admirar escenas del libro del Génesis pintadas en el siglo XVI.

Detrás del altar mayor está el Santuario, o sea la capilla de la Virgen, a la que se llega a través de dos portales de mármol fechados en el siglo XVI. En el fondo de

[28] SCARCELLA, G., *Il Santi di Sicilia*, Palermo, 2001, p. 78.
[29] MARTÍNEZ CARRETERO, I., *Op. cit.*

la capilla hay un magnífico arco obra de los Gaggini (Antonio y Santiago) realizado entre los años 1531 y 1537. Debajo del baldaquino del altar de la capilla está situada la estatua de la "Madonna di Trapani" maravillosa escultura de mármol de refinada hechura.

La escultura está concebida a la manera de las Vírgenes bizantinas, de pie con el Niño sobre su brazo izquierdo, quien mira embelesado a su Madre. El brazo derecho de ella, flexionado y levemente dirigido hacia su Hijo. A los pies de la Virgen, un paisaje en plata de la ciudad de Trapani[30].

En el Archivo del Senado de Trapani existe una interesante documentación en español relacionada con la imagen de María Santísima Annunziata, por ejemplo:

> "He entendido que con ocasion de haverse enesa Ciudad las rogativas á nuestro Sr. para que nos librase dela Armada del Turco fue sacada desa logar la Imagen de Ntra. Sra. dela Nunziata, y conducida á otra parte y haviendo tenido noticias ciertas de quela referida Armada á atacado la Guerra en Candia, poniendo sitio a la Ciudad de Candia, conque queda empeñada en á quella imbasion y por este año no avra que temerla en estos mares me ha parecido en cargar áV.M. como lo hago disponga quela Imagen de Ntra. Sra. se buelva al Combento del Carmen y asu Capilla por llegarse á hora la festividad de los 15 de Agosto y hacerla concurrir en á quel sitio toda la gente que con devocion haze el Viage y de Dios a V.M. Patº. Rs.
>
> Julio 1675. Combendria que V.M. buelba essa santa ymagen asu cassa con particulares demostrasiones y hacimento de gracias.
>
> El Marques de los Velez, Adelantado
>
> Alt. Senado de Trapana"[31].

Otra escritura hallada recientemente (agosto de 2008), escrita en español, señala el deseo o la orden de dar limosna para la construcción del santuario de la Virgen por parte de la reina gobernadora, madre de Carlos II, Mariana de Austria.

---

[30] Para una información detallada de la *Madonna di Trapani*, vid.: [En línea], <http://www.processionemisteritp.it>, y <http://www.trapaniinvittissima.it>.

[31] Archivio del Senato di Trapani, leg. 59, fols. 91 v. y 92. Mi agradecimiento a Salvatore Accardi.
Pedro Fajardo de Zúñiga y Requeséns, fue el 4º marqués de Molina, el 5º de los Vélez, Grande de España, señor de Mula, Lebrilla, Alhama, Benitaglar, Rosanés, San Andreu y Molín del Rey. Adelantado mayor y capitán general del reino de Murcia, alcaide de Lorca, virrey de Aragón, Navarra, Cataluña (durante la revolución de 1640) y Sicilia, embajador en Roma, presidente del Consejo de Indias, caballero de Santiago, administrador con goce de frutos de la encomienda del Moral. Nació en Mula, donde fue bautizado el día 6-06-1602, y murió en Palermo, Sicilia, el 3-11-1647.

Dicho documento se encuentra en el archivo del Senado de Trapani y va dirigido al virrey Sarmoneta y a su sucesor, el duque de Alburquerque. Dice así:

"El Rey y la Regina Governadora

Ilustre Duque de Sarmoneta, Primo Gentilombre de la Camara, Virrey, Lugar Teniente y Capitan General del Reyno de Sicilia.

He resuelto que se haga en nombre del Rey mi hijo y mio, una limosna para ayuda a los gastos de la obra del templo que se fabrica a nuestra Seňora de Trapana, para cuyo complimentos en cargo y mando me informen luego del estado porque tiene esta fabrica de la limosna que se podia aplicar par intenzion mia, que por ser cosa tan devida a un culto y venerazion olgare tenga breve cumplimento, de Madrid a 4 de Septiembre 1666.

Yo la Regina"[32].

"El Rey y la Regina Governadora

Ilustre Duque de Alburquerque, Primo Gentilombre de la Camara del Conselo de Estado, Teniente general del Mar, Virrey, Lugar Teniente y Capitan General del Reyno de Sicilia.

Haviendoseme representado y que por falta de medios estava detenida la obra del templo que se fabrica a nuestra Senora de Trapana, se dio orden al Duque de Sarmoneta, nuestro Predecesor, en este cargo que aplicase lo que le pareciera para ayuda a los gastos de ella, y que imformasse el esta do que tenia y la limosna que se podia hazer; y haviendo respondido a esto con individualidad, he resuelto que por tiempo de seis anos se den dos mil ducados en cada uno (...) para ayuda a los gastos de perfeccionar la Capilla de la Santa Imagen; previniendo que en primer lugar se ha de bacer esto hasta quedar con toda la autoridad y decencia que require tal Santuario, y de lo que quedare se podra continuar la Iglesia y ospicio del Combento, y para que todo corra con la quenta y razon que conviene, forman Deputazion del Prior del Convento, un Ministro del Tribunal del Patrimonio y otra Persona de vuestra satisfazion, para que con intervencion de los tres se avienda a ello sin permitir se aplique a otro intento, por que si se hiciere a de hesar la asistencia de esta limosna por no lo grazie el Celo y deseo se aplica, y que os der quenta por menor de lo que se obrare cada ano, y Vos me la dareis por via de este Supremo Consejo, en esta conformidad os en cargo y mando provia y deis las ordenes convenientes para que se esecute que por ser obra de particular

[32] Salvatore Accardi, [En línea] <http://www.processionemisteritp.it> [consulta 18-08-2008].

devocion del Rey mi hijo y mia procede a si demi voluntad, y que lo despondreis de manera que se adelante mucho.

Dato en Madrid a 29 de Febrero 1668.

Yo la Reyna"[33].

Estos dos escritos expuestos vienen a señalar la gran importancia de la Madonna y de su santuario. La devoción que por Ella sentían los coetáneos, desde cualquier parte de la geografía -suponemos que mediterránea- es manifiesta en la rápida extensión de la bondad de la imagen. Este fervor no se redujo únicamente al gremio de los navegantes, sino que su fama se expandió a todos las gentes, sin distinción de oficios, clase o posición social.

Lógicamente, la celebridad de la advocación y de su hechura, arribaron a España, en donde se conservan varias esculturas de la Madonna, traídas expresamente de la ciudad siciliana.

Así, en Málaga, existe una imagen de la Virgen de Trapani, descubierta recientemente en los trabajos de restauración que se han llevado a cabo en la fachada de la parroquia de la Divina Pastora y Santa Teresa.

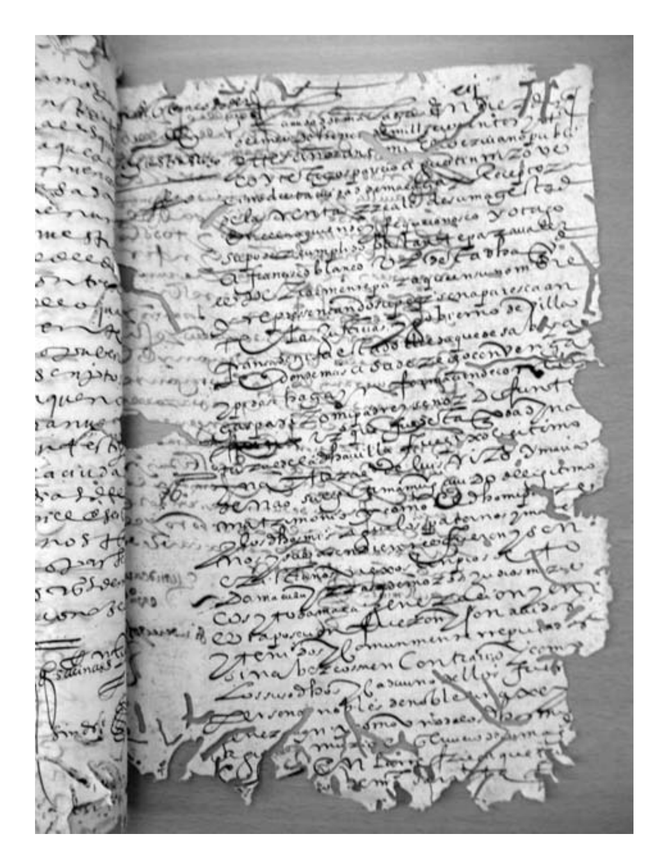
VII. Conclusión.

Pasaron cuatro siglos de procesiones, en Sicilia y en Málaga, pero la historia en común de todos esos años entre las dos ciudades, no la conocemos todavía. Es decir, no sabemos documentalmente, si los cofrades del 5º *Gruppo dei Misteri* de Trapani tenían relación con los del Señor de la Puente del Cedrón malagueño. Podríamos afirmarlo con certeza, pero sigue siendo una suposición hasta que no hallemos en los archivos algunos datos esclarecedores.

El tiempo, que todo lo borra, hizo desaparecer, en las dos ciudades, el conocimiento mutuo de la existencia del Señor pasando por el Cedrón en Trapani y en Málaga.

La historia de la hermandad malagueña de Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón ha sido objeto de un estudio de tesis doctoral, por mi parte, desde

[33] *Ídem*.



14. Documento de 1633, Juan de León, Foto: María Encarnación Cabello Díaz.

hace varios años, felizmente terminado, hace casi un año. Lo que más me llamó la atención, desde el principio, fue la originalidad de la advocación de Jesús en el paso del Cedrón, por lo que realicé una intensa búsqueda por las cofradías y hermandades de Semana Santa de Europa y de América.

Hasta que un día del año 2006, descubrí, de manera casual, y después de realizar muchas indagaciones, la existencia de una cofradía siciliana denominada *La Caduta al Cedron*, fundada, a comienzos del siglo XVII por el gremio de navegantes. La coincidencia en la denominación era extraña, por lo que, estudiando los oficios y características de los hombres que fundaron la Hermandad malagueña, me di cuenta de que sus componentes también se dedicaban a las tareas de la mar. Efectivamente, su creador, trabajaba en las obras de construcción del puerto de Málaga, muy probablemente, al lado de los italianos, como hemos dicho anteriormente.

El primer cofrade de la Hermandad de la Puente del Cedrón, cuyo nombre conocemos, escribía un documento en el año 1633, por el que pedía permiso para ir con su embarcación a Italia [**Fig. 14**].

El santuario de la Virgen de Trapani, era meta de los marinos y navegantes.

Luego, no es aventurado pensar, que los cofrades malagueños que hacían la ruta hasta Italia, pasando por Trapani, llegaran a dar gracias a la Virgen a dicho santuario y a pedir una feliz navegación a buen puerto.

Conociendo la existencia de la cofradía de los navegantes trapaneses, es muy posible que los malagueños se fijaran en la advocación que los sicilianos habían dado a su imagen titular.

Además de las investigaciones realizadas en los archivos malagueños, quise conocer noticias sobre el *Gruppo de La Caduta al Cedron* de Trapani.

Para ello, el primer paso fue buscar información sobre Sicilia en las páginas de Internet. Inmediatamente, me apareció el sitio dedicado a la procesión de los Misterios, realizado por Beppino Tartaro. Maravilloso lugar en el que se describía, se analizaba y se relataba todo lo concerniente al *Gruppo de La Caduta al Cedron*: historia, procesión, descripción, fotografías, etc.

Gracias a esta página web, las dos ciudades mediterráneas, Trapani y Málaga, han vuelto a ponerse en contacto, desde el punto de vista histórico y religioso, cuatro siglos después; y puedo decir que, en la actualidad, las relaciones entre ellas y entre las dos instituciones cofrades -con la denominación Cedrón- son excelentes[34].

[34] En el pasado mes de octubre, una nutrida representación del Ceto dei Naviganti di Trapani ha visitado a la hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón en su sede de la capilla de María Santísima de la Paloma, sita en la plaza de San Francisco de la ciudad malagueña.

"Il Teatro delle Quarant'ore". Escenarios de una fiesta italiana en España.

Rubén López Conde
Universidad de Jaén

Resumen: *Se acomete el estudio en nuestro país de esta festiva devoción eucarística, surgida en Italia y florecida al calor de los preceptos tridentinos. Paradójicamente, con ser una de sus expresiones más acabadas y magnificentes, con ser su difusión temprana y extraordinariamente dilatada, y a pesar de emplear todos los medios y recursos del teatro y la fiesta barroca, apenas ha recibido atención historiográfica en España. Sirva este trabajo para rellenar algunas de sus muchas lagunas.*
Palabras clave: *Cuarenta Horas, Eucaristía, Carnestolendas, jubileo, teatro, tramoya, escenografía, Cosimo Lotti, Baccio del Bianco, Francisco Rizi, altar, tabernáculo.*

Abstract: *This paper focuses on the study in Spain of this Eucharistic devotion, born in Italy and developed in the heat of the precepts of Trent. Paradoxically, in spite of being one of its more finished and magnificent expressions, of its early and extraordinarily extensive diffusion, and despite of employing all the means and resources of the Theater and Festival Baroque, it hasn't received too much attention in our country. This work tries to fill some of its many gaps.*
Key words: *Forty Hours, Eucharist, Carnival, jubilee, theater, stage machinery, scenography, Cosimo Lotti, Baccio del Bianco, Francisco Rizi, altarpiece, tabernacle.*

Es cuestión harto conocida -y subrayada hasta el hastío-, el empuje que Trento prestó a las formas celebrativas del orbe católico. Siguiendo el ideario contrarreformista, las fiestas religiosas no sólo debían celebrar y difundir los triunfos y verdades de la fe (buscando inculcar una recta ortodoxia); debían asimismo transmitir un mensaje de excelencia y poder, servidas a este fin del más deslumbrante aparato, de la más *arrebatadora* pompa; rotundo mensaje que debía alcanzar por igual a fieles y enemigos de la religión. Así lo afirmaba el propio Concilio en su Sesión XIII[1]:

[1] LÓPEZ DE AYALA, Ignacio: *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, Imprenta Real, 1785, pág. 139.

«Ha sido [...] debido que la verdad victoriosa triunfe de tal modo de la herejía y la mentira, que sus enemigos a [la] vista de tanto esplendor, y testigos del grande regocijo de la iglesia universal [...] se consuman de envidia, o avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí».

Fue en aquella Sesión, celebrada en 1551, que los padres conciliares dieron cumplida réplica a los cuestionamientos protestantes sobre la Eucaristía, proclamando con firmeza la presencia *verdadera, real y sustancial* de Cristo en el Sacramento (frente a la simbólica propugnada por Lutero) y exhortando a su exposición pública con *singulares y exquisitas demostraciones*. Los efectos de esta contundente declaración pronto se dejaron notar en el arte y las formas lúdicas: desde el espectacular desarrollo de una compleja *maquinaria* vinculada a esta forma sublimada de culto (sagrarios, tabernáculos, manifestadores, retablos), hasta el prodigioso florecimiento de funciones y mecanismos para la exhibición festiva del cuerpo sacramentado de Cristo (entre otras, las teatrales celebraciones del Triduo Pascual, los fastuosos monumentos del Jueves Santo o el aparatoso estallido de la festividad del Corpus Christi). Funciones y mecanismos que se erigieron campo abonado para la penetración de fórmulas y dispositivos de índole escenográfica, en una decidida «búsqueda de efectos visuales sorprendentes [con que] retener la atención de los espectadores devotos, enajenándolos en un mundo ilusorio, sustitutivo del real y cotidiano»[2]; técnicas y efectos que polarizaron el interés de los fieles en torno al misterio de la Eucaristía, verificando con lúcida eficacia la exaltación y vocación doctrinal afirmadas por Trento.

Fue precisamente al calor de los preceptos tridentinos que vio madurar la devoción de las Cuarenta Horas, aglutinando en su seno el conjunto de las aspiraciones del Concilio. Paradójicamente, con ser ésta una de sus expresiones más acabadas y magnificentes, con ser su difusión temprana y extraordinariamente dilatada, apenas ha recibido atención historiográfica en nuestro país, restringiéndose su análisis a puntuales manifestaciones de formidable suntuosidad (si bien ignorada su *estirpe*), a algunos de sus elementos constituyentes (proporcionando una visión fragmentaria de la solemnidad) o, en el mejor de los casos, a su gestación y desarrollo en determinadas localidades[3]. Una general desatención en la que han confluido

[2] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco", en AA.VV.: *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las VII-VIII Jornadas*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pág. 138.

[3] De entre los estudios que en alguna medida han atendido al estudio de la festividad en España, cabe señalar: RODRÍGUEZ, Pablo-L.: "Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para [las] Cuarenta Horas", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1997-98, págs. 31-46; ORTEGA y SAGRISTA, Rafael:

factores de muy diversa índole: ya la excesiva dispersión y frecuente cortedad de las referencias conservadas (pese a su abundancia); ya la aparente inexistencia o problemática adscripción de ciertos testimonios gráficos (por cuanto comparten soluciones formales e iconográficas con otras festividades y dispositivos eucarísticos); ya la doble vertiente asumida por esta devoción (sujeta o no al rígido calendario circular dictado por la diócesis; su fastuosidad fue mayor en tanto conservó una dosis de excepcionalidad, alejada de la austeridad y el carácter iterativo impuestos por la *circularidad*); o acaso la sorprendente disociación u omisión de su *raíz* festiva (reemplazada por el general perfil adoptado –rogativa- o por la particular consagración de sus jornadas -caso de la soberbia función tributada a la Inmaculada Concepción por la Compañía de Jesús en el curso de su celebración).

Ha sido en este confuso contexto, y pese a la feliz pervivencia de unas pocas relaciones impresas, que ha debido moverse la investigación; se hace preciso pues un examen integral y exhaustivo, capaz de rellenar las muchas lagunas que, aún hoy y empero la reforzada atención concedida a las formas festivas y su general vinculación con el florecimiento de la cultura barroca, ofrece la historia de esta devoción en España.

Radicalmente distinta se presenta la situación respecto de la fiesta en Italia –o por mejor decir, Roma-, en la que la evidenciada espectacularidad de su *mise-en-scène* –que contó con la participación de las más renombradas figuras artísticas-, su inserción en los más encumbrados escenarios del poder romanos o la enaltecedora asistencia de las más altas autoridades pontificias, despertaron pronto el interés de los investigadores. En este sentido, los excepcionales trabajos de Mark S. Weil y Karl Noehles, o, cómo no, la incasable y versada atención al hecho lúdico de Silvia Carandini y Maurizio Fagiolo, son prueba suficiente del alto valor conferido al estudio de esta solemnidad[4].

"Boceto histórico de la Antigua y Primitiva Cofradía de las Angustias y Cinco Llagas de Nuestro Señor Jesucristo, fundada el año de 1551 en la ciudad de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 118, Jaén, IEG, 1984, págs. 59-80; CLAUDIO GIRBAL, Enrique: "Noticias acerca [de] la solemne función de Cuarenta Horas", *Revista de Gerona*, 3, T. IV, Girona, Imp. del Hospicio Provincial, 1880, págs. 96-100; DE PALMA, Andrés: "Los capuchinos en Cataluña y el fomento de algunas devociones populares", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28, Tarragona, Fundación Balmesiana, 1955, págs. 159-173; y la que es, hasta hoy, la más completa monografía publicada en España: MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto: *La celebración de las Cuarenta Horas en Zamora en los siglos XVII y XVIII*. Zamora, Edición Pórtico, 2007.

[4] WEIL, Mark S.: "The Devotion of Forty Hours and Roman Baroque Illusions", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, Londres, Warburg Institute, 1974, págs. 218-248; NOEHLES, Karl: "Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi", en FAGIOLO, Maurizio y MADONNA, Maria L. (eds.): *Barocco Romano e Barocco Italiano.* Roma, Gangemi, 1985, págs. 88-99; CARANDINI, Silvia y FAGIOLO, Maurizio: *L'effimero ba-*

Dado pues el general desconocimiento en que se halla sumida la devoción, cualquier primer acercamiento requiere de una breve introducción. Derivada de las funciones medievales del Triduo Pascual y algunas incipientes formas de adoración eucarística, la moderna festividad vio la luz en Milán, en 1527, en torno a la Iglesia del Santo Sepulcro, revistiendo el carácter de plegaria expiatoria (alivio a los sufrimientos padecidos por la ciudad, a la sazón devastada por las guerras entre españoles y franceses) y sin calendario fijo (celebrándose en Semana Santa y otras efemérides del calendario litúrgico: Pascua, Pentecostés, Asunción y Navidad). Durante cuarenta horas (memoria del tiempo que permaneció Cristo en el Sepulcro), el Sacramento permanecía expuesto a la veneración de los fieles, que debían *hacer oraciones y preces*, amén de confesar y comulgar, a fin de *aplacar el azote de la Divina Justicia*. Pronto prendió esta costumbre, que se extendió por otras muchas iglesias de la ciudad, adquiriendo el carácter de adoración perpetua o *circular* (un templo sucedía a otro en la celebración); y pronto obtuvo el merecido refrendo. Por Breve de 28 de agosto de 1537, Paulo III autorizaba la festividad, concediendo además plenaria indulgencia a sus participantes. El documento papal trajo consigo la rápida propagación de la festividad por Italia, a la que asistieron primero capuchinos y más tarde jesuitas.

La piadosa práctica no se introdujo en Roma hasta la mediania del siglo; fueron dos congregaciones, la de la Santísima Trinidad, fundada en 1548 por Felipe Neri, y la de la Oración y Muerte, impulsada por un anónimo capuchino, las responsables de su institución en la capital de la Cristiandad. Mediante Bula de 15 de noviembre de 1560 (*Divina disponente clementia*)[5], Pío IV enriqueció esta última celebración, otorgando plenaria indulgencia a los cofrades «de uno y otro sexo que asistieren a la Iglesia [...] [durante las] Cuarenta Horas, y allí oraren por nuestra salud [...] y también por la paz y concordia de todos los Príncipes Cristianos».

Fue también por estas fechas que los Jesuitas hicieron suya la festividad por tiempo de Carnestolendas; pretendían enmendar, con un solemne y pío contrapunto, *las profanidades y excesos que en semejantes días se cometían*. Principiaron esta práctica en 1556, en el curso de una misión en la ciudad italiana de Macerata, en virtuoso desagravio por las *deshonestas* comedias que a la sazón se prevenían en la

rocco. Strutture della festa nella Roma del'600. Roma, Bulzoni, 1977-1978; FAGIOLO, Maurizio. *La festa barocca*. Roma, Di Luca, 1997.

[5] El contenido de ésta y otras disposiciones pontificas puede consultarse en: ÁLVAREZ PATO Y CASTRILLÓN, Agustín: *Tratado de la festividad de Quarenta Horas*. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1789. BNE; Signatura: 7/15573.

localidad. La iniciativa fue un éxito, recibiendo la atención y beneplácito postreros de Ignacio de Loyola, y marcando un hito fundamental en el estímulo y fastuosa evolución de la devoción (como en tantas ocasiones, la Compañía no dudó en empeñar su portentosa maquinaria lúdico-propagandística en pro del éxito de una conmemoración que podía reportarle sustanciosos réditos)[6].

Con el resuelto apoyo de capuchinos y jesuitas e implantadas en el ideario filipense, la popularidad de la fiesta no dejó de crecer, rebasando, antes de finalizar el siglo, las fronteras peninsulares. Pese a todo, la solemnidad, carente de uniformidad y proclive a ciertos excesos, vio rápidamente degenerar. Primero Carlo Borromeo (1577) y más tarde Clemente VIII (1592) buscaron poner fin a los muchos abusos detectados, codificando sus ceremonias y restringiendo grandemente sus aderezos. No fue casual, ciertamente, la publicación de las instrucciones clementinas, que vieron paralelamente la luz a la institución oficial del Jubileo Circular de las Cuarenta Horas en Roma (Bula *Graves et diuturnas*; 25 de noviembre de 1592). Fue desde entonces que las principales iglesias romanas acogieron por turnos –consignados en tablas de distribución- la devota oración, con objeto de conformar una plegaría ininterrumpida con que *mitigar la ira de Dios y suscitar su ayuda en tan calamitosos tiempos* (entre otras *adversidades*, el *lastimoso estado* del reino de Francia, inmerso en las luchas entre católicos y hugonotes). En cualquier caso, las austeras instrucciones papales sólo vieron verificarse para aquellas exposiciones que formaron parte del calendario circular (ya en Roma, como en las ciudades que posteriormente abrazaron el jubileo perpetuo)[7]. No ocurrió así con las congregaciones, parroquias y religiones que tomaron por cuenta propia la devoción, que ordenaron su práctica al margen del rígido calendario dictado por el pontífice (o, en su caso, los obispos), que movidas por el fervor, la ostentación o una malsana emulación, no dudaron en soslayar el estricto comedimiento exigido para la solemnidad.

Pronto descolló la soberbia puesta en escena adoptada por los jesuitas para sus celebraciones, oficiadas, desde el temprano hito de Macerata, durante los tres días de Carnestolendas. La festividad debía *alejar al pueblo de la vanidad carnavalesca*; el decorado, cantar las glorias del Altísimo, sin olvidar atraer para sí, y en compe-

[6] Cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: "Fiesta y propaganda en la Granada Barroca: celebraciones en el Colegio de los Jesuitas durante el siglo XVII", *Cuadernos de Arte*, 32, Granada, Universidad, 2001, págs. 209-227.

[7] O al menos así se exhortó desde Roma y procuraron las diócesis. Sirva de ejemplo el edicto promulgado por el obispo Joseph CLIMENT con motivo de la institución del Jubileo Circular en Barcelona (1775): *Colección de las obras del Ilmo. Señor don Joseph Climent, del Consejo de S.M. y Obispo de Barcelona*. T. III, Madrid, Imprenta Real, 1788, págs. 254-282.

tencia con tan seductoras jornadas, el mayor número de fieles (y con ellos, sus voluntades). Ya a principios del siglo XVII, el adorno que durante este jubileo exhibía la iglesia de *Il Gesù*, superaba en suntuosidad a cualquier otra manifestación festiva romana (incluidas las habidas en San Pedro o San Juan de Letrán); y su lujo no dejó de crecer. En su celebración venían a concurrir las más solemnes prácticas (con procesión, sermones, himnos, letanías y plegarias) y la más opulenta decoración (con lujosas colgaduras que cubrían por entero sus muros; con infinitud de alhajas que adornaban el altar; con cientos de hachas y candelas que iluminaban el sagrario; y con prevención frecuente de dispositivos efímeros para la exposición)[8]. La masiva asistencia de fieles, el concurso de otras cofradías y religiones y la concurrencia de las más altas autoridades eclesiásticas reforzaron su popularidad y aparatoso desarrollo. En cualquier caso, la Compañía no fue la única que acogió con magnificencia esta devoción; excepcional boato revistieron las patrocinadas por Francesco Barberini en San Lorenzo in Damaso, habidas asimismo en tiempo de Carnaval; o las celebradas en la Capilla Paulina del Palacio Apostólico.

Y si éste fue el tono que adoptó en un primer momento la festividad, su concepción, al menos desde 1628, dio un paso decididamente escenográfico. Fue entonces que Gianlorenzo Bernini dirigió el montaje de las Cuarenta Horas en la Capilla Paulina, proyectando un *bellissimo apparato* de caracteres revolucionarios: antes pictórico que arquitectónico; etéreo y luminoso antes que corpóreo; telón y bastidores antes que tabernáculo: una «gloria del Paradiso risplendentissimo senza vedersi alcuno lume poiché vi stavano nascoste dietro alle nuvole più di due mila lampade accese»[9]. A partir de este ejercicio, las Cuarenta Horas hicieron suyas una parte importante del repertorio escénico cortesano, sirviéndose en el empeño de la perspectiva ilusionista, empleando bastidores laterales y telones pintados, incorporando mutaciones y efectos de tramoya[10], amén de sugestivos efectos lumínicos. En sí, la propia exposición del Sacramento revestía caracteres altamente teatrales: el aparato se disponía sobre el ábside de la iglesia (operando el arco absidal de eficaz embocadura), oculto tras una cortina de tafetán. Efectuado el solemne traslado de la Eucaristía, este telón de boca comenzaba a levantarse, a la par que las ventanas del templo se cubrían. Surgía entonces el fastuoso escenario de *gloria* del Sacramento

[8] Cfr. WEIL, Mark S.: *Op. cit.*, pág. 227.

[9] Cit. en FAGIOLO, Maurizio: *Op. cit.*, p. 270. Bien conocida la función que la luz asumió en la labor arquitectónica del Caballero (y las capillas Cornaro y Raimondi son buen ejemplo), la apoteosis lumínica que aparejó este temprano montaje debió ser determinante en el *impulso dramático* que siguió su arquitectura; *Ibídem*, pág. 70; y NOEHLES, Karl: *Op. cit.*, pág. 88.

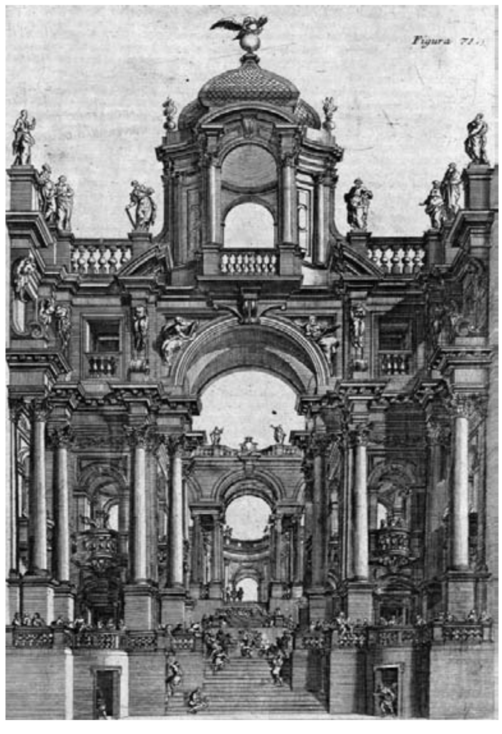
[10] FAGIOLO, Maurizio: *Ibíd.*, págs. 52 y 314-316.

–*anticipo del Paraíso*, en las palabras de los cronistas-, envuelto entre los fulgores de cientos de lámparas escondidas tras el colosal aparato, obrado con los más avanzados recursos del ilusionismo pictórico. Las analogías con la puesta en escena del teatro cortesano no pueden ser más evidentes.

Fueron dos las *tipologías* visivas dominantes: de un lado, aquellos aparatos en que prevalecía la luz, obrados con un sentido apoteósico, triunfal, exhibiendo en gloria el Sacramento, y que introducían, las más de las veces, un plano inferior con historiadas prefiguraciones de la Eucaristía [**Fig. 1**]; y de otro, aquellos en que imperaba el espacio arquitectónico, con una ordenación marcadamente escenográfica [**Fig. 2**]. De entre los primeros, son ejemplo los ejecutados por Nicolò Menghini para Il Gesù (1640 y 1646); de entre los segundos, los obrados por Pietro da Cortona para San Lorenzo in Damaso (1633) o Andrea Pozzo para Il Gesù (1685 y 1695). A Carlo Rainaldi correspondió la magistral síntesis de ambos tipos en la Profesa jesuita (1650).



1. NICOLÒ MENGHINI. *Aparato para las Cuarenta Horas de Il Gesù, 1646*. © Trustees of the British Museum.



2. ANDREA POZZO. *Aparato para las Cuarenta Horas de Il Gesù. 1685*.

Establecido pues el marco general en que se movió la festividad en Italia, al menos, hasta la medianía del siglo XVIII[11], cabe abordar el estudio de la devoción en España, que contó, pese al silencio en que paradójicamente ha permanecido, con todos los elementos descritos para su precursora transalpina.

Fueron jesuitas y capuchinos los responsables de la introducción y aparatosa consolidación de la fiesta en nuestro país. Su origen debe situarse en la temprana fecha de 1586; su localización, en la ciudad de Girona: aquel año y «por obra del padre Fray Miguel [de Rivera] Caputxino [...] se comenzó en la dicha Iglesia [Catedral] la oration de las Quarenta Horas, cosa tan nueva para los moradores de la ciudad que no entendian que cosa era sino solamente los que havian estado en Italia»[12]. No obstante su extrañeza, la oración pronto prendió, contando en su progreso con la activa participación del grueso de las entidades civiles y eclesiásticas de la ciudad; un variopinto y no siempre concertado concurso que debió hacer imperioso el elaborado ceremonial adoptado por la festividad, remedo del utilizado por las comunidades capuchinas en Italia[13].

La celebración se iniciaba el Domingo de Ramos, después de Vísperas y sermón; era entonces que acontecía el solemne traslado de la Eucaristía, desde el interior de la Seo hasta la *Capilla grande del Claustro*, lugar escogido para la oración. Conducían la procesión el obispo y demás capitulares, portando las autoridades civiles el palio de brocado que cobijaba el Sacramento; el conjunto se hacía escoltar por música y gran variedad de luces. Para la función, la capilla claustral se vestía «con paños finísimos de Flandes, y sobre ellos muchos cuadros con sus aros dorados, cuya pintura es excelentísima»[14]; el altar se engalanaba, siguiendo el tan arraigado gusto español por la acumulación, con multitud de «relicarios, imágenes, fuentes, cruces, blandones y candeleros de plata [...], todo repartido con muy linda proporción y perspectiva: pebetes, cazoletas de olor y en medio un dosel bellísimo y muy rico». Se cubrían además los vanos del cimborrio, quedando sumergida la

[11] Las últimas grandes celebraciones tuvieron por escenario San Lorenzo in Damaso y se debieron al exquisito mecenas y canciller Pietro Ottoboni. Cfr. WEIL, Mark S.: *Op. cit.*

[12] La cita aparece inserta en un documento fechado en 1587; GIRBAL, Claudio: *Op. cit.*, pág. 97.

[13] Y conformado según las normas dictadas por José Plantanida de Ferno, Definidor General de la Orden. PALMA, Andrés: *Op. cit.*, pág. 166.

[14] Se conservan dos descripciones de esta solemnidad: la más antigua, fechada en 1620, se incluye en la *Crónica de la santa provincia de capuchinos de la Madre de Dios de Cataluña*, y la recoge Andrés de Palma: *Ibídem*, págs. 165-166. Más rica resulta la segunda, datada en 1678, y debida a GASPAR ROIG, Juan: *Resumen historial de las grandezas y antigvedades de la ciudad de Gerona...* Barcelona, Imp. Jacinto Andreu, 1678, págs. 225-227. Salvo referencia en contrario, las citas han sido extraídas de esta última obra; han sido corregidas su puntuación y grafía.

capilla entre los resplandores de cientos de luces titilantes, proyectadas *ad infinitum* sobre las abundantes alhajas del altar; se componía así una atmósfera de elevada espiritualidad, «que no hay persona alguna a quien no se le enternezca luego el corazón». Arribado el cortejo a la capilla y depositada la Eucaristía en el altar, principiaban las Cuarenta Horas.

Las horas de vela y oración se repartían conforme a un orden preestablecido, rígida jerarquización que informaba con diáfana precisión –al modo de las precedencias procesionales- de la posición social y política de sus participantes[15]:

> «Empezando el señor obispo la suya de las cuatro a las cinco, y el cabildo, de las cinco a las seis, luego el Veguer tras el cabildo, y después los cuatro jurados, su hora cada uno de por sí, con su acompañamiento, después los estudiantes de la Universidad, y tras ellos todos los oficiales de todos los oficios mecánicos por cofradías…».

Las horas de velación venían a dividirse en dos: media para sermón y media para oración. Durante los rezos, el coro de la Catedral acompañaba con sus cantos a los devotos, asistido por «el órgano que para esta función se hizo en aquella capilla». No es demás señalar que fue la música uno de los puntales de la devoción en España; el grueso de las celebraciones, hasta las menos favorecidas económicamente, prevenían para la ocasión el concierto de las más celebradas capillas; se aparejaba el préstamo de órganos y realejos; se componían abundantes villancicos, motetes, himnos y salmos; e incluso se ajustaban, al menos en Andalucía, las siempre controvertidas actuaciones de grupos de danza. La conciencia del potencial de estas experiencias sensoriales (eficaz reclamo y fermento) parece justificación suficiente para la entidad y desarrollo que la música alcanzó en ésta y otras muchas manifestaciones lúdicas del período[16].

La última de las horas, la que hacía cuarenta, en el amanecer del Martes Santo, se reservaba a los capuchinos, que accedían solemnemente a la capilla y ocupaban el tiempo entre música y oraciones. Completado este turno, irrumpían nuevamente obispo, canónigos y demás miembros del clero que, junto a las autoridades civiles y frailes, recomponían la marcha dominical, trasladando vistosamente el Sacramento

[15] PALMA, Andrés: *Op. cit.*, pág. 165. Existen discordancias entre las distribuciones conservadas, que probablemente informen de ciertas disensiones institucionales.

[16] Como manifestaba el cronista de una de estas celebraciones: «estas composiciones músicas más se admiten para hacer ecos en el alma a lo celestial que en los sonidos para la humana recreación […] lo que hace que en su mediación resuenen en una armonía dos coros; uno, de la celestial música contemplada; y otro, de la vocal humana oída». Cit. en RODRÍGUEZ, Pablo-L.: *Op. cit*, pág. 36.

hasta el altar mayor de la Catedral. Efectuada la reserva, un predicador procedía a la lectura de «un sermón docto, grave y muy devoto, en que con vivísima ponderación declara[ba] el misterio [...] representado». Con sus palabras, se daba por clausurada la función.

No obstante el celoso papel desempeñado por los capuchinos en la difusión de esta devoción[17] -*un deber sagrado y un testamento de sus mayores*, en palabras de uno de sus modernos historiadores-, fueron los hijos de San Ignacio quienes dieron a la festividad un impulso definitivo. La introdujeron en España con el amanecer del nuevo siglo, y en pocos años la diseminaron por toda la Península, encontrando campo especialmente abonado en Andalucía y el arco mediterráneo-balear. Así lo confirma una vasta documentación: en 1601, ya se había instituido en Sevilla y Antequera[18]; y sólo una década más tarde, podía disfrutarse en otros ocho establecimientos de la Provincia Bética, seis de la Aragonesa y tres de las demarcaciones interiores[19]. Y su número no dejó crecer; y a su imitación siguieron otros muchos *conventos de religiosos y religiosas con santa emulación y provecho*[20]. Su organización, como ocurriese en Italia, se hizo recaer sobre las poderosas congregaciones clientelares de la Compañía.

[17] Muchos fueron los franciscanos implicados en la temprana propagación del culto a la Eucaristía en Cataluña; entre otros, el capuchino José de Rocabertí, del que se dice introdujo la festividad en Perpiñán, Valls y «casi todos los pueblos donde predicó»; o el insigne terciario baezano Pérez de Valdivia, al que se hace fundador de la festividad en Barcelona (mérito del que cabe recelar). Cfr. PALMA, Andrés: *Op. cit.*

[18] Para Sevilla es adecuado índice la anónima RELACIÓN *del origen, progreso, y estado de las Fiestas Sagradas de Carnestolendas: que en la Iglesia de la Casa Professa… de Sevilla celebra la... Congregacion de Sacerdotes de... la Immaculada Concepcion... desde...1600... hasta... 1753*. Sevilla, Universidad, 1753. BNE: Signatura: VE/1486/11. En cuanto a Antequera, su institución aconteció durante el primer rectorado de Andrés de Cazorla (1601-1603): «No era menor la disolución [...] de Carnestolendas. Reprendiéronla los Padres con grande espíritu y publicaron para estos 3 días el Jubileo de las 40 Horas». *Historia del Colegio de Antequera*, fol. 196r (refoliación: 8r). Biblioteca del Hospital Real (en adelante, BHR): Signatura: Caja A-049 (10).

[19] Son las siguientes, según prelación: Córdoba, Gandía y Tarazona (1602); Valencia (1603); Cazorla, Barcelona y Mallorca (1604); Zaragoza (1605); Marchena (1607); Granada, Murcia y Madrid (1608); Málaga (1609); Écija (160?); Trigueros, Cádiz y Burgos (1610). No es posible citar, sin emplear infinitas líneas, las muchas fuentes utilizadas para consignar este listado; sirva la siguiente síntesis: en la mayoría de los casos (años 1602-1605 y 1608), proceden de sus respectivas *Annuae litterae*, publicadas en 1618; en los restantes, del vaciado de fondos de la BHR (en especial, *Varios papeles… [relativos a la Historia de la Compañía]*. Caja C-015) o de las *Historias* de establecimientos ya publicadas (casos de Marchena y Málaga). En cuanto a Écija, la verificación de esta fecha resulta compleja, por cuanto el testimonio de su institución no ofrece una lectura clara: P. PEDRO DE LEÓN: *Compendio de algunas experiencias en los ministerios de que vsa la Comp[añí]a de Iesvs …* T. I, 1619, fol. 337v; BHR: Signatura: Caja B-076.

[20] Así lo refiere MARTÍN DE ROA en su manuscrita *Historia de la Compañía de Jesús de la Provincia de Andalucía*, fols. 75v-76r. BHR; Signatura: Caja A-049 (5).

En el primer cuarto de siglo, la información relativa a la ordenación y aparato de la festividad, aunque a veces mezquina, permite vislumbrar una celebración regalada con grande esplendor. Excepcional resulta el caso de Sevilla (al que habrá que sumar, avanzado el siglo, Granada), de la que se conservan pródigos testimonios, fruto sin duda del asombroso desarrollo que en aquellas tierras de fervor alcanzó la devoción. Muchos elementos se revelan comunes a todas las celebraciones: *abundancia de luces, variedad de músicas, aderezo de altares, riqueza de colgaduras, aventajados sermones*; y siempre con *extraordinario concurso* (así de gente principal, como del pueblo) y *frecuencia de comuniones* (contabilizándose incluso las Formas consumidas durante la celebración, peculiar método de la Compañía para medir la asistencia y éxito de sus convocatorias).

Otros elementos, por el contrario, se descubren aislados, indecorosos, parateatrales, pero no menos enriquecedores: así se verifica en el Colegio de Málaga, que admite en sus primeros jubileos danzas, «diálogos y otras cosas que divierten la devoción que se pretende en aquellos días»[21]. En cualquier caso, el laconismo formular y la vaguedad descriptiva son notas predominantes. No obstante, cuando la cita escapa a la concisión, a la mera enumeración o procede de un observador atento, la celebración se revela fastuosa, espectacular, una experiencia de hondo calado sensorial, un opíparo banquete para los sentidos: apoteosis de luz, melodía celestial, delicada fragancia, inmoderado lujo (un ostentoso despliegue que cooperó, como tantas otras expresiones festivas, en la recta transmisión de una efectiva retórica del poder).

Y buen ejemplo lo ofrecen las siguientes dos descripciones. La primera, a propósito de las Cuarenta Horas habidas en la Casa Profesa de Sevilla en 1606, que tuvieron por aventajado cronista al clérigo Francisco Luque Fajardo[22]. De acuerdo con el erudito sevillano, el día de la celebración, la iglesia se vistió por entero con telas, brocados, damascos y otras colgaduras de precio (el testero se *empalió* con cuatro *caídas* de doseles; el resto del templo con dos). Se erigieron tres altares: uno mayor, que tenía por centro un lienzo de la Purísima, obra del *gran artífice Josefino de Roma* [el Caballero de Arpino; el cuadro se conserva en la Real Academia de San Fernan-

[21] Debiendo atajarlas el Prepósito General (1627) y el Provincial (1633) de la Orden. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga*. Málaga, Universidad y Real Academia de San Telmo, 2003, pág. 332.

[22] LUQUE FAJARDO, Francisco: *Relación breve del modo con que los sacerdotes y clérigos de la Congregación de Sevilla celebraron sus santas Carnestolendas en la Casa Profesa… este Año de 1606*. s/l, s/e, 1606?, fols. 3v-8r. BNE: Signatura: VE/1407/20.

do] y se ordenaba en dos cuerpos -«de manera que en el de abajo se pudiese celebrar cómodamente la misa y el de encima sirviese de trono a la custodia»- y otros dos colaterales, aderezados todos con riqueza de frontales, relicarios, agnus, cruces, candeleros, blandones y flores, «compuestos con el aseo y curiosidad que [sólo] sabe la Compañía». En contorno se dispusieron pomos de plata, braseros, pebetes e inciensos, «que despedían de sí olores suavísimos [...] una mixtura bastante [par] a confortar los corazones por desmayados y caídos que estuviesen, despertando [...] pensamientos de gloria». El concurso fue extraordinario, tanto en número (se consumieron 2.400 Formas), como en calidad de los asistentes (*desde Mitras hasta Excelencias*), habiéndose llamado a la participación, en los días previos a la celebración, desde los púlpitos y mediante cartelería impresa[23]. Hubo sermones mañana y tarde, concurriendo además las dos capillas catedralicias, «acompañándoles un realejo con singular satisfacción de todos [...], con tal variedad de músicos [e] instrumentos, tanta armonía y consonancia de diversos motetes, villancicos, himnos y salmos, que nos alentaban a un nuevo fervor de alabanzas divinas».

La segunda descripción, más breve, alude al jubileo que en 1610 celebró la Compañía en Burgos, que contó con el fastuoso patrocinio del Duque de Lerma. Según el parecer de su anónimo informante, los burgaleses pudieron asistir a la más grandiosa fiesta nunca vista en aquellas tierras, y «que se verá, por mucho que se desvelen los que vinieren adelante»[24]. La muy nutrida concurrencia disfrutó «de la mayor riqueza, ornato y aderezo que se vio jamás de colgaduras de telas, brocados y otras diferencias de labores y bordados [...] de las mejores y más ricas y costosas que tiene el Duque». Se erigieron nueve altares, obra de ensambladores y oficiales de diversas artes, con «tanta riqueza de imágenes, cruces y reliquias, palias y frontales, que [...] no parecía cosa de la tierra, sino un traslado al vivo y natural de la gloria».

En su anhelo por extender la devoción, pero también con una marcada finalidad proselitista y propagandística, los padres de la Compañía no dudaron en valerse de esta festividad en el curso de sus conocidas misiones[25], mostrando una capacidad

[23] Un medio del que se sirvió, y con profusión, la formidable maquinaria propagandística jesuita. Hasta nosotros han llegado algunos de estos carteles: el más antiguo, fechado en 1617, alude a la celebraciones en la Profesa de Madrid (BNE, Signatura: VE/59/48); otros cuatro se refieren a la celebración en Granada y tienen por fecha 1662, 1674, 1675 y 1752 (BHR; Signaturas: A-031-132 (32); A-031-132-(22); A-031-132-(28); y A-031-132-(67)).
[24] Este texto anónimo se contiene en: GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy: *Libros burgaleses de Memorias y Noticias*. Burgos, Imprenta de El Monte Carmelo, 1931, págs. 32-34.
[25] Elocuentes en este sentido resultan las palabras dirigidas a la Profesa de Sevilla por una congregación radicada en Utrera, que anualmente recibía a los jesuitas por Carnestolendas: «[H]a resultado que muchos de los ecle-

de movilización y logística de difícil superación. Así ocurrió en Jaén, en 1611, en unas Cuarenta Horas que tuvieron por marco el viejo trascoro de la Catedral y contaron con el decidido patrocinio del obispo Sancho Dávila[26]:

> «[Se levantó] un altar lleno de mil relicarios, ramilleteros, candeleros de plata y otras curiosidades que el señor don Sancho tenía en su capilla, descubriendo el Santísimo Sacramento en unas andas muy curiosas [...] acompañado de mucha cera [...] y lo restante de la iglesia, [se] adornada con las tapicerías de su casa. Por las mañanas comulgaban las congregaciones, a las tardes había sus sermones [...] asistiendo siempre la música de la Iglesia Mayor...».

Una de las claves que permiten explicar la magnífica acogida dispensada a la festividad primero en Sevilla y posteriormente en Granada es su vinculación a la causa concepcionista; el jubileo quedó entreverado en la lúdica populista que acompañó a la defensa del dogma. Si la hermandad de clérigos que tuteló las Horas sevillanas tuvo por advocación la Limpia Concepción de María, la que lo hizo en Granada tomó por norma celebrar a la Inmaculada en la segunda de sus jornadas jubilares. Siguiendo esta línea de implicación, la congregación hispalense acordó en 1602 trasladar la tradicional fiesta de la Concepción de diciembre a Carnestolendas, a fin de proporcionar *mayor grandeza a la celebración* (y evitar que se viese diluida entre otros tantos agasajos a la Virgen)[27]. No es de extrañar pues que la fiesta aparezca interpuesta en todos los jalones de la controversia inmaculadista en España. Así ocurrió en 1614, en el curso de la llamada *guerra mariana*[28]; aquel año, las Cuarenta Horas sevillanas «fueron muy plausibles y vistosas, por la audacia de un Padre de

siásticos se [h]an dispuesto a ser de la congreg[aci]on. Ya tenemos por principio al cura más antiguo de la iglesia mayor de esta billa, y otros pretenden que son personas de importancia». *Anua del año de mill y seiscientos y seis de la casa professa de Sevilla*, fol. 397v. BHR. Signatura: Caja A-040 (22-4). Otras referencias a estas misiones y jubileos en Utrera: HERRERO PUGA, Pedro: *Los jesuitas en Sevilla en tiempo de Felipe III*. Granada, Universidad, 1971, págs. 61-62, 64 y 74.

[26] LÓPEZ ARANDÍA, María Amparo: *El colegio de San Eufrasio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Jaén (1611-1767)*. Jaén, Ayuntamiento, 2005, pág. 338. El jubileo siguió celebrándose en la Catedral en los años subsiguientes. En enero de 1614, el Cabildo acordaba conceder licencia a los jesuitas para «que hagan y celebren la dicha fiesta con toda la música y maior solemnidad que sea posible en el altar de la consolación desta S[an]ta Iglesia [...], como lo an hecho y celebrado los años antecedentes». Archivo Histórico Diocesano de Jaén: *Actas Capitulares*. 28 de enero de 1614, s/f. Por otro lado, la festividad no era desconocida a los fieles jiennenses, que ya desde principios de siglo podían disfrutar de las Cuarenta Horas en el Convento de Santa Catalina: ORTEGA Y SAGRISTA, Rafael: *Op. cit.*

[27] LUQUE FAJARDO, Francisco: *Op. cit.*, fol. 5r; y RELACIÓN: *Op. cit.*, pág. 19.

[28] Remito al lector a la acertada síntesis de FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Universidad, 2002, págs. 124-125. Cfr. asimismo STRATTON, Suzanne: "La Inmaculada Concepción en el Arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, T. I, Madrid, Fundación Universidad Empresa, 1988.

Regina [el dominico, fray Domingo Molina], que se atrevió a decir en el púlpito que la Santísima Virgen no había sido concebida sin pecado original. Tomó [a] su cargo la Congregación de Sacerdotes vengar este agravio [...] y a su invitación siguieron [...] las más de las Iglesias de Sevilla»[29]. El domingo de Carnestolendas, la iglesia y claustro de la Profesa aparecieron adornados «con cuanto [de] precioso tenia Sevilla, sin reserva de lo más exquisito [de] las más opulentas casas y más alhajados templos». En la capilla mayor se erigió «una elevada maquina conforme al dibujo de un bien trazado modelo, ejecutada con felicidad por los hombres más ingeniosos y prácticos en esta especie de *pegmas*»[30]. Sobre la mole se dispusieron «muchas reliquias de santos y cuerpos o estatuas de los mismos, a quienes separaban entre sí ramos de sedas [...] con correspondiente adorno de luces»; coronaba el conjunto el Sacramento, contenido en un expositor enriquecido con mecanismos de tramoya, que permitían manifestar *como en secreto* la Forma. La celebración contó una vez más con la intervención de la música de la Matriz, que a su tiempo cantó, *arrancando afectuosas lágrimas a los presentes*, un elogio al Sacramento y otro a la Virgen, repitiendo «con grande melodía y estruendo [...] la cláusula: *concebida sin mancha de pecado original*». Los arrebatados actos culminaron con una «solemnísima procesión por el ámbito de la iglesia y claustro [...] su Majestad debajo de palio, precedido de doce de nuestros hermanos con otras tantas hachas de cuatro pábilos, revestidos de sobrepellices; [...] y entre éstos y el clero, muchos seglares de distinción con velas [...] [y] cerrando el todo, el señor Provisor con algunos señores Oidores y Alcaldes de la Real Audiencia».

Fue a partir de 1625, y hasta el final del siglo, que las Cuarenta Horas vivieron su etapa de mayor esplendor; fue en este largo período que la devoción, asentada en todo el país, asumió sus formas más espectaculares, sirviéndose en su consecución de todos los medios y recursos del teatro y la fiesta barrocas. Y fue Madrid la que debió adoptar los cambios más radicales, introduciendo en el aparato de la festividad los modernos usos de la escenografía italiana.

En la Villa, la fiesta había sido tempranamente instituida en el Oratorio del Caballero de Gracia (entre 1602 y 1605)[31], y desde 1608, podía asimismo disfrutar-

---

[29] Como brevemente lo refiere Antonio Solís en su manuscrita historia de la Casa Profesa sevillana. Cit. en: FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Ibídem*, pág. 124.

[30] RELACIÓN, *Op. cit.*, págs. 29-33.

[31] La proximidad de la congregación fundada por Jacopo Gratij a la espiritualidad de Felipe Neri, a quien el Caballero frecuentó durante su actividad diplomática en Roma, debió mover a su devota institución. En su fundación cooperó activamente el clérigo sevillano Luque Fajardo, que durante los primeros años de siglo residió en la casa del Caballero. Así lo confirma en su *Relación breve*... de 1606, obra dedicada al propio Jacopo: «está V.M.

se en el Colegio Imperial y, excepcionalmente, la Casa Profesa[32], contando con el frecuente concurso de la familia real y los principales de la corte[33]. Ya hacia 1630, la devoción se encontraba firmemente arraigada en la capital, siendo común llamar a su celebración en forma de rogativa. Así ocurrió en 1632, cuando muchas iglesias madrileñas recurrieron a esta devoción para *rogar* por la salud y prosperidad del príncipe Baltasar Carlos[34].

Siguiendo a Carl Justi, fue el ingeniero *florentín* Cosimo Lotti, arribado a Madrid en 1626, el responsable de la renovación del aparato escénico de las Cuarenta Horas y el Triduo Pascual, aseveración que el docto alemán fundamentó en las numerosas referencias –sin más especificación- que a estos dispositivos contenían los informes de los embajadores florentinos en la corte entre 1628 y 1637[35]. No he podido acceder a ninguna de estas preciadas referencias a las Cuarenta Horas; sí, a dos relativas a los monumentos de Semana Santa, que al menos en un caso permiten dar crédito a las palabras del historiador: en 1628, Lotti diseñaba para el Hospital de los Italianos un monumento que acomodaba perspectivas y tramoyas[36]. Se conoce asimismo que su sucesor en la corte, el también florentino Baccio del Bianco, aparejó

ocupado en la celebridad de las santas carnestolendas, que yo con mi pobre caudal [...], introduje y comencé en esa bendita Iglesia [de San José], y V.M. va continuando, con tanto aumento». Luque Fajardo no aludió a esta festividad en una larga carta remitida en mayo de 1601 a la Congregación de Clérigos sevillana, en la que daba cuenta de las diferentes ceremonias vistas en el Oratorio; hecho que permite descartar su introducción antes de las Carnestolendas de 1602 (Archivo del Oratorio de Gracia, Sección B/Historia, Legajo nº 1, Carpeta nº 14, Caja nº 3). Debo la recepción de una copia de esta misiva a la cortesía y buen hacer de don Juan Moya, rector del Real Oratorio, y doña Concepción López, su archivera. Desde aquí mi sincero agradecimiento.

[32] Su institución en el Colegio queda referida en: *Literae annuae Societatis Iesu. Anni 1606, 1607 & 1608...* Maguncia, J. Albini, 1618, pág. 43. La excepcionalidad de la celebración en la Profesa se deduce de la pervivencia de un cartel anunciando la celebración en Carnestolendas de 1617 (*Vid.* Nota 23) y del testimonio dado por un padre de la Compañía en 1637: «la nuestra ha sido excelente [se refiere a la del Colegio] [...]. El mismo concurso ha habido en la Casa Profesa, que es la primera vez que han tenido Cuarenta Horas»; *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años 1634 y 1648*. Tomo II, Madrid, Imprenta Nacional, 1862, pág. 46.

[33] Así, por ejemplo, en 1643, el Colegio contó con la asistencia de la familia real, la duquesa de Mantua, «muchos Grandes y la mayor grandeza de damas y señoras que he visto»; *Cartas de algunos PP. de la Compañía...* Tomo V, Madrid, Imprenta Nacional, 1863, págs. 16-19.

[34] Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza 4959, doc. 16734. *Carta de Francesco di Giovanni de Medici a Andrea Ciolli* (6 de marzo de 1632). O en julio de 1635, cuando la Condesa de Olivares, en plena efervescencia militar del país, dispuso su celebración en la Iglesia de San Gil. *Cartas de algunos PP. de la Compañía...* Tomo I, Madrid, Imprenta Nacional, 1861, pág. 214.

35 JUSTI, Carl: *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, 1999, pág. 282, nota 15.

[36] «Vi erano diverse apparenze del Limbo, Purgatorio et Inferno et due nuvole d'Angeli che scendevano cantando, ordinato tutto con buona et dilettevole prospettiva». Pueden encontrarse ambas referencias en: CHAVES MONTOYA, María T.: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid, Ayuntamiento, 2004, pág. 47.

durante su corta estancia en Madrid (1651-1656): «molti apparati di Quarantore in diversi chiesi»[37]. Desgraciadamente, no han llegado hasta nosotros otros testimonios de su participación en el montaje de semejantes dispositivos. En cualquier caso, el ambiente en Madrid en la medianía del siglo debió ser favorable no sólo al progreso de la propia devoción, que desde 1643 poseía, por disposición real, carácter rotativo en las iglesias y parroquias de la capital, oficiándose además cada principio de mes en la Capilla del Alcázar[38], sino también a la recepción de estos aparatos (conocido el gusto de la corte por la *comedia de tramoyas* y con artistas tan capacitados para el diseño de *perspectivas* como Rizi, el presbítero romano Antonio Maria Antonozzi, discípulo de Da Cortona, el *fresquista* modenés Dionisio Mantuano, o el futuro escenógrafo real Herrera el Mozo, arribado a Madrid en 1660 y que bien pudo conocer estos montajes durante sus días en Roma; un ambiente tanto más animado con la llegada en 1658 de los *quadraturistas* boloñeses Mitelli y Colonna)[39].

Retornando a Andalucía, ya en el segundo cuatro de siglo, Granada pasó a ocupar una posición de privilegio en la recepción y aparatoso devenir de esta devoción. Y nuevamente el inmaculadismo concurrió en su adelantamiento. La función no sólo recibió la fastuosa acogida de los jesuitas del Colegio de San Pablo; también el Sacromonte, puntal de la causa concepcionista en Andalucía, asumió para sí la oración[40], ordenando su celebración dos veces al año (y haciendo coincidir uno de sus jubileos con las fiestas de la Inmaculada)[41]. Una consueta de la Abadía, fechada en 1632, describe el ceremonial adoptado en estas especiales solemnidades. Pese a la omisión de referencias al aparato decorativo, la liturgia recoge muchos de los elementos que son comunes a la celebración: *abundancia de luces, variedad de fra-*

[37] Como así lo refería el biógrafo BALDINUCCI, Filippo: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua…* Florencia, Stamperia di S.A.R., 1728, págs. 319 y 330.
[38] Así lo recoge José Pellicer en sus *Avisos* (14 de julio de 1643). En su conocido favorecimiento del culto eucarístico, Felipe IV llegó a ordenar por testamento: «se continúe la solemnidad de las Quarenta Horas, que en cada principio de mes tengo fundada [en la Capilla Real del Alcázar], haciéndose con toda aquella devoción, y authoridad que más se pudiere»; ABREU Y BERTODANO, José Antonio: *Colección de tratados de paz, alianza, neutralidad… hasta el feliz reynado del rey N.S. D. Fernando VI. En la qual se comprehenden otros muchos actos públicos, y reales…* Parte VII, Madrid, 1751, págs. 686-687.
[39] A propósito de Antonozzi, miniaturista del papa Barberini e ingeniero-escenógrafo de Felipe IV, véase: CHAVES MONTOYA, María T.: *Op. cit.*, págs. 263-302; para el *quadraturista* Mantuano: SÁNCHEZ DEL PERAL, Juan Ramón y GARCÍA CUETO, David: "Dionisio Mantuano: un artista en las cortes del Felipe IV y Carlos II", en COLOMER, Josep Lluis (ed.): *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, Fundación Carolina y CEEH, 2006, págs. 265-278.
[40] Al menos desde 1616: cfr. CASTILLO FERREIRA, Mercedes: *Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (Siglos XVII-XIX). Vol. II*. Granada, Universidad, 2009, pág. 388.
[41] *Ibídem*, pág. 346.

gancias, música coral e instrumental, lujo en el ajuar y vestuario, turnos de vela; y un sorprendente llamamiento: que sacristanes, prebendados y colegiales eviten que se coma o beba durante la exposición[42].

Respecto a las Cuarenta Horas de San Pablo, poco es lo que se conoce con anterioridad a 1625. El primer testimonio significativo alude al período 1626-1640. Debió ser por entonces que el jubileo adoptó un carácter resueltamente espectacular, ordenando sus celebraciones «con extraordinario aparato y grandeza, así en el adorno del altar e iglesia, como en música y olores». Y aunque a la sazón, el templo carecía de tabernáculo permanente, su falta se suplió «armando grandiosos y diferentes altares». Todo, sin reparar en gastos, que bien pudieran parecer «excesivos, a no ser en servicio de un Señor a quien servirle no puede haber exceso»[43].

Como ya se advirtió, la festividad granadina consagró la segunda de sus jornadas a la Concepción, buscando afianzar su vínculo con la causa inmaculadista; un vínculo que quedó definitivamente sellado en el curso de las Cuarenta Horas de 1653, cuando la congregación responsable de su celebración procedió a realizar el voto de defensa de la Pura Concepción de la Virgen –como así ocurriese en Sevilla y Madrid[44]-; espectacular acto que contó con todos los ingredientes de los más brillantes festejos barrocos[45]. Los días anteriores a la celebración, la fiesta se anunció con campanas, cajas y clarines. La noche previa, *y para engañar a la dilación y las sombras*, las galerías del Colegio se iluminaron con cientos de faroles; sobre la cúpula del templo se dispusieron cuantiosas luminarias, y sobre la linterna campearon veinticinco banderolas de colores diferentes que, en su tremolar, *abatían* a un largo gallardete fijado al remate con la letra: *María concebida sin pecado original*. Junto a las luminarias, se alinearon *gran copia de voladores*, «unos que estallando despertaban al oído, y otros que con festivas lágrimas [...] arrebataban los ojos, desmentían el silencio y sombras de la noche». Arcabuces, cajas, clarines, chirimías y campanas entretuvieron tan regocijada noche. El día de la fiesta, la iglesia apareció colgada de ricos terciopelos, damascos, lienzos y banderas. Se erigió un suntuoso altar *con novedad de arte y primor*, ordenado en tres cuerpos y coronado por ático (de tan enmarañada descripción y tal riqueza exornativa, que resulta difícil, si no imposi-

---

[42] *Ibíd.*, págs. 232-238.

[43] BÉTHENCOURT, Joaquín y OLIVARES, Estanislao: *Historia del Colegio de San Pablo, Granada, 1554-1765*. Granada, Facultad de Teología, 1991, págs. 95 y 108-109.

[44] RELACIÓN: *Op. cit.*, págs. 35-38. STRATTON, Suzanne: *Op. cit.*

[45] *Piadoso Culto, y Pública Solemnidad que la... Congregación del Espíritu Santo... dedicó a la Reyna de los Ángeles... obligándose públicamente con voto y juramento a defender su siempre Inmaculada, y Pura Concepción...* Granada, Imprenta Real, 1653. BHR; Signatura: Caja 2-065 (23).

ble, su recomposición). Omitiré su descripción; no obstante resaltar que contenía imágenes de bulto de la Inmaculada, san Ignacio, san Francisco Javier y san Pablo; y que poseía un enorme y majestuoso tabernáculo. Por entre el conjunto se disponían incontables relicarios, bustos, *láminas de raro pincel*, pirámides y espejos, a los que «el aseo del templo debió no poco lucimiento, [de]volviendo [...] bullidoras luces y reflejos». La decoración se completaba con ciento sesenta luminarias, amén de frontales, cenefas, sedas, flores y ramilleteros. «Y por no llegar el altar a lo último del arco corría por cima de él una hilera de seis bellas láminas [...] y de allí a la bóveda eran sedas y pinturas». Desde la linterna se hizo caer un largo estandarte, decorado en sus haces con sendos lienzos de la Inmaculada y san Miguel.

La ceremonia revistió gran solemnidad, contando en su curso con la acostumbrada música de capilla y el servicio de muy galanos infantes. Realizaron el voto más de cien congregantes; y a su imitación, otros muchos caballeros y eclesiásticos. La relación del evento incluye además las estrofas de un romance burlesco recitado en tal ocasión.

Como ya se advirtió, durante el tiempo en que la iglesia careció de tabernáculo, su ausencia se suplió, en ésta y otras celebraciones, con *grandes y diferentes altares*. Fue una constante, por otro lado, la decidida incorporación al aparato de la fiesta de sorprendentes efectos teatrales (aquellos con que retener la atención de los *arrobados* devotos); experiencias que encontraron lógico eco en la obra durable. No es de extrañar pues que a la vista de semejantes prácticas, y a objeto de excusar una parte importante de los gastos y molestias que aquellos montajes suponían, el novedoso retablo erigido por el P. Díaz del Ribero, con su imponente tabernáculo rotatorio, introdujese los más variados recursos de la tramoya teatral; y tampoco, que su solemne inauguración se hiciese coincidir con el jubileo de 1660, «dando materia su insigne fábrica que ponderar en los sermones, y a toda Granada que alabar y admirar»[46].

Por otra parte, no es menester referir que el siguiente hito en la carrera inmaculadista, la concesión del Breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum* (diciembre de 1661), se celebró en Granada, Sevilla y Madrid con especiales muestras de júbilo[47].

[46] BÉTHENCOURT, Joaquín y OLIVARES, Estanislao: *Op. cit.*, pág. 302.

[47] Se conserva el cartel anunciador de las fiestas granadinas, que coincidieron, una vez más, con el jubileo de las Carnestolendas. Dado el alcance de la conquista inmaculadista, los festejos se hicieron extender por otras cinco jornadas –hasta completar la preceptiva octava-, recayendo la organización de este segundo bloque festivo, netamente desgajado del inaugural, sobre otras congregaciones y los propios colegiales. BHR; Signatura: A-031-132 (32). En cuanto a los festejos en el Colegio Imperial de Madrid, un largo sermón del predicador real Manuel de Nájera confirma su celebración durante el triduo de Carnestolendas: *Discvrsos de la Purissima*

Un magnífico ejemplo de la extensión de esta festividad –lejos ya del monopolio jesuita- y de la general adopción de recursos escenotécnicos, puede proporcionarlo la ciudad de Zamora[48]. La organización de la fiesta, instituida a mediados de siglo, recaía sobre una comisión conformada por representantes de los Cabildos civil y eclesiástico, la parroquia de San Juan (lugar en que tenia lugar el jubileo) y el pueblo, sufragando, todos por igual, buena parte de los elevadísimos costes de los festejos (que en algunos casos superaban los 8000 reales)[49]. Una parte del exorbitante presupuesto consignado para la festividad se destinaba a costear algunos actos paralelos, caso de las corridas de toros (que a su vez generaban ingresos) o los fuegos de artificio (uno de los gastos más elevados de la fiesta). En cualquier caso, el mayor desembolso recaía sobre el aparato escénico de la celebración, renovado anualmente y que acomodaba complejos mecanismos de tramoya. Así decía una descripción de 1674[50]:

> «Fuéronse abriéndose [sic] dos puertas grandiosas que cogía[n] toda la fachada [...]. Todo con jeroglíficos y letreros. El Espíritu Santo con la hostia en el pico y rosas. Abrióse para adentro y ajustó con el respaldo, y luego en este hueco subió un altar formado de gradas [...] y ajustó con esto el altar de 300 luces y más. Y luego se levantó [...] un rastrillo con Espíritu Santo [...] descubriendo al Sacramento, donde había 12 luces, y abriendo una granada salió patente. A la tarde, cerrando lo de adentro con dos puertas, con un Jesús y un cuadro de [la] Concepción que tapa todo [...] [y] al decir: "Y la pura Concepción", subió otro lienzo diferente con la Virgen. Muy adornado».

Otras referencias conservadas, igualmente confusas, abundan en la descripción de similares efectos de tramoya, permitiendo constatar la espectacularidad del aparato prevenido para la celebración, servido de maquinaria escénica análoga a la empleada en el teatro cortesano y los carros para autos.

De vuelta a Sevilla, la festividad, que durante largos años conservó su grandeza y esplendor en la Casa Profesa jesuita, vio surgir, con el declinar del siglo, un duro competidor. En 1695, la Catedral acogía por primera vez su célebre Triduo de Carnaval

Concepcion, predicados despues del Breue de nuestro muy Santo Padre Alexandro VII... Madrid, Imprenta Real, 1663, págs. 120-150.

[48] Ha sido estudiado en profundidad por Martín Márquez: *Op. cit.*

[49] Para 1749, cada uno de los mayordomos debía aportar 1617 reales y 6 maravedíes; para 1752, 2036 reales y 4 maravedíes; cifras que cabe estimar astronómicas, considerando, como hace Martín Márquez, que en 1771 un labrador ingresaba anualmente 720 reales; o un frutero, 310: *Ibídem*, pág. 19.

[50] LORENZO PINAR, Francisco Javier y VASALLO TARANZO, Lorenzo: *Diario de Antonio Moreno de la Torre (1673-1679)*. Zamora, Instituto Florián de Ocampo, 2001, pág. 48. Esta interesantísima fuente contiene otras suculentas referencias a la festividad: págs. 88-90; 118-119; 155-156; 190-192; y 240-241.



3. Domingo Martínez. *Altar eucarístico de Laureano de Pina*. 1741-1748. Catedral de Sevilla.

(que pese a sus similitudes no revestía el carácter o condición de Cuarenta Horas)[51]. Del suntuoso manto que vistió este festejo habla su exuberante aparato: especialmente, el imponente altar de plata labrado por Juan Laureano de Pina [**fig. 3**]; o los doce colosales blandones argentos dispuestos en su contorno, los llamados *bizarrones*. Una solemnidad de la que participaban además los niños *seises*, el popular grupo de infantes danzarines de la Catedral que, para la ocasión y en asociación simbólica con el Sacramento, vestían de rojo[52]. Ciertamente, la fiesta catedralicia hizo ensombrecer al jubileo jesuita, y así lo reconocía un anónimo historiador de la Congregación de Sacerdotes: «es consiguiente no sea tanto el concurso, especialmente después [de] que nuestra Patriarcal celebra con aquel majestuoso e inimitable culto al señor sacramentado, expuesto en estos tres días antecinerales; lo que [...] es impedimento a la asistencia de los señores prebendados, nuestros hermanos, que tanto autorizaban las

[51] ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego y ESPINOSA CÁRCEL, Antonio: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla...* Tomo V. Madrid, Imprenta Real, 1796, págs. 372 y 436.
[52] C. Y P., Mariano de la: *Descripción del templo Catedral de Sevilla, y de las principales festividades que en él se celebran*. Sevilla, Imp. del Diario de Comercio, 1850, págs. 185-186.

funciones»[53]. No obstante su agonía, la celebración de la Profesa vio un último florecer. Fue a partir de 1743, coincidiendo una vez más con cierta polémica inmaculadista (a propósito de la ilicitud del voto realizado por los clérigos años atrás), que llevó a los congregantes a repetir, desde entonces y con gran solemnidad, el juramento público. Apenas ha trascendido algún aspecto del aparato ajustado en aquel tiempo; tan solo, la reiterada provisión de músicas, el apelo a ciertos efectismos de índole teatral y la asistencia de elevadas personalidades eclesiásticas[54].

Es difícil estimar qué ocurrió con las Cuarenta Horas durante el siglo XVIII; los testimonios a propósito de la festividad jesuita, salvo algunas raras excepciones, parecen desaparecer (y con ellos, los de sus formas más espectaculares). En cualquier caso, la general adopción por las diócesis de la forma circular de este jubileo –con sus estrictas limitaciones al aparato festivo-, la primacía que en las Sedes llegó a asumir el celebrado en su Catedral o el despuntar del instituido por parroquias, cofradías y otras fundaciones, debieron comportar una dura competencia para el triduo de la Compañía, sobrellevando además la saturación y trivialización de este *producto* en el *mercado devocional*; competencia aún mayor si se piensa en el más obstinado de sus contendientes, el Carnaval profano. Asimismo, la instalación en gran número de iglesias de dispositivos permanentes adecuados a la solemne exposición eucarística (en muchos casos, dotados de tramoya), debió hacer innecesaria la prevención de los costosos montajes efímeros[55].

Huelga decir que el advenimiento de la mentalidad ilustrada, poco transigente con estas dispendiosas y espectaculares formas de la festividad eclesial[56], o la creciente precariedad económica del país, debieron concurrir en la silenciosa austeridad a la que vio abocarse el jubileo (respecto del aparato, no en cuanto a la devoción). Otros estudios habrán de confirmar o rechazar estas apreciaciones.

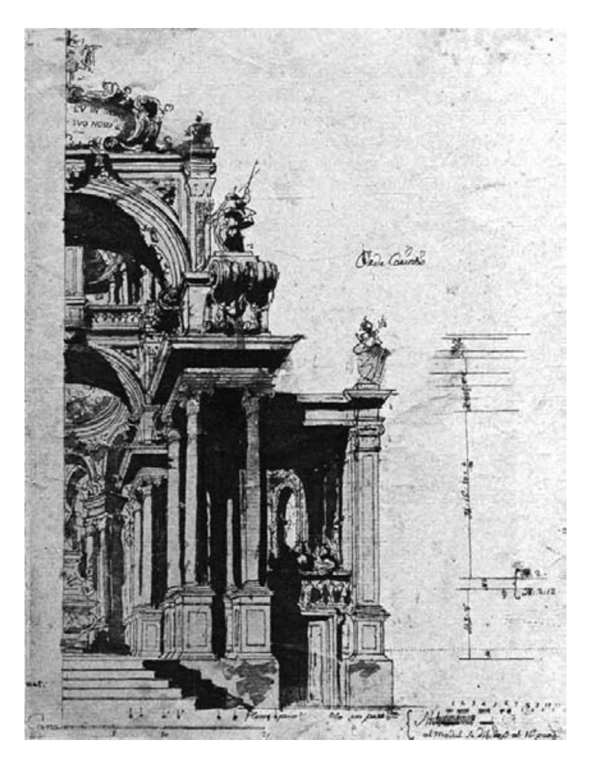
---

[53] RELACIÓN: *Op. cit.*, pág. 42.

[54] En 1743 presidió la ceremonia el obispo de Gadara; en 1750 lo hicieron por días el arzobispo de Miletene, el de Trajanópoli –Folch de Cardona, elegido prefecto de la hermandad- y el obispo de Gadara; y en 1753 volvió a presidirla este último prelado; *Ibídem*, pags. 38-41.

[55] Opinión que comparte el profesor Domingo SÁNCHEZ-MESA: «En España, esta piadosa costumbre alcanzó una enorme profusión, tal como podemos comprobar por la ingente existencia de [...] grandes manifestadores en todas las iglesias, presididas así por los grandes retablos eucarísticos»; "Escenografía y teatralidad en el retablo barroco andaluz", en MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (coord.): *Actas del Congreso Andalucía Barroca.* Sección I. Sevilla. Junta de Andalucía, pág. 230.

[56] Elocuentes parecen las palabras de CEÁN BERMÚDEZ: «Gracias a Dios se acabaron estas tramoyas teatrales en los templos, que tantos perjuicios causaron a los buenos retablos, al gusto y adelantamiento de la arquitectura y al decoro de los mismos templos»; *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. 3, Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800, pág. 82.



4. ANTONIO VILADOMAT. *Monumento de Semana Santa de la Catedral de Barcelona*. 1735.

Con todo, algunos jubileos y centros mantuvieron o alcanzaron entonces gran preeminencia o espectacularidad; es el caso de la ya referida celebración zamorana; del también citado rebrote de la oración sevillana; de la habida, desde 1682 y por largo tiempo, en Santa María del Mar de Barcelona[57]; o de la celebrada desde 1775 en la Catedral de la misma Ciudad Condal, que adoptó, aun con evidente retardo, el magistral monumento en perspectiva creado por Viladomat para el Triduo Pascual [**Fig. 4**][58]. La *perspectiva* de Viladomat permite abrir una última reflexión a propósito del material gráfico conservado y vinculado a la festividad. Pocos son -pero más podrían ser- los aparatos adscritos a la celebración en España. Varios son los problemas con que ha tropezado esta posible identificación: amén del olvido en que ha permanecido la devoción, las dificultades parecen provenir de la propia versatilidad formal e iconográfica del aparato empleado. En el curso de esta investigación he podido comprobar cuán diferentes fueron las fórmulas empleadas por los establecimientos para celebrar la majestad del Sacramento: desde los sencillos altares escalonados que, a la manera de aparadores, acumulaban toda suerte de alhajas para encimar en una rica custo-

[57] Que revistió gran boato, cubriéndose capillas, pilares, coro y presbiterio con damascos y terciopelos, previniendo para la ocasión un altar enteramente cubierto de cera y platería, disponiendo luminarias por todos los rincones del templo, haciendo oficio solemne con órgano y cuatro coros, con sermones todas las tardes… BASSEGODA i AMIGÓ, Bonaventura: *Santa María de la Mar. Monografía histórico-artística.* Vol. II, Barcelona, Fills de J. Thomas, 1927, págs. 282 y 557-558.

[58] La correspondencia entre esta soberbia máquina y los diseños de Ferdinando Galli Bibiena parece evidente; y así lo certifican las anotaciones al proyecto del propio Viladomat, que reproducen literales las indicaciones de una de las láminas del tratado perspectívico del boloñés. Cfr. BOSCH i BALLBONA, Joan y DORICO, Carles: «El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735», *D'Art*, 17-18, Barcelona, Universidad, 1992, págs. 256.

dia, hasta los más complejos retablos eucarísticos; sin olvidar, los que se sirvieron del propio equipamiento de sus templos o los que acomodaron perspectivas y tramoyas para su celebración. Unas dificultades que se tornan tanto más insuperables por cuanto el jubileo compartió soluciones formales con cualesquiera dispositivos, festivos o no, de signo eucarístico (piénsese en el citado monumento de Viladomat, en los altares del Corpus o, en realidad, cualquier retablo eucarístico). Y ante este complicado panorama, el investigador tampoco puede recurrir a la singularización iconográfica del dispositivo, pues, aún supeditados a la exaltación y gloria del Sacramento, fueron multitud los temas admitidos (como ha demostrado la fiesta en Italia)[59]: desde prefiguraciones eucarísticas y sus episodios veterotestamentarios vinculados, hasta apoteosis y hechos de la vida de los santos que mostraron especial afección por la Eucaristía, sin olvidar, claro está, los relativos a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, justificación primaria de la festividad (coincidiendo con la manejada por los monumentos de Jueves Santo) o los relativos a la Inmaculada Concepción. No es de extrañar pues que a la vista del diseño sin identificar de un dispositivo eucarístico nada permita deducir, ni tampoco desechar, que el investigador se encuentra ante el aparato de unas Cuarenta Horas.

Sea como fuere, han sido varios los diseños que la más avezada historiografía ha puesto en relación con la fiesta –aun con lógicas vacilaciones- en el curso de los años: es el caso de un proyecto de altar, conservado en el Prado, de clara reminiscencia churrigueresca, que Pérez Sánchez identificó, a buen seguro guiado por la apoteosis lumínica y exuberante rompimiento del Sacramento y/o la dificultad para trasladar sus formas a una obra permanente, ya como altar de Cuarenta Horas, ya como monumento de Semana Santa[60]. Fueron éstos precisamente los argumentos empleados por Bonet Correa para vincular un dibujo de Teodoro Ardemans, hoy en el British Museum [**Fig. 5**], con «un telón o pintura para una arquitectura efímera»; argumentos que Ángel Aterido debió recoger para presumir su adscripción a las Cuarenta Horas, aún cuando «tampoco es descartable que sea preparatorio para un retablo [...] una especie de escenario para un enorme telón pictórico»[61]. Y es

[59] Cabiendo incluso las representaciones profanas: así ocurrió –aun justificadamente- en el Gesù Nuovo de Nápoles, en 1687, que exhibió una «bellissima machina di smisurata grandezza ad oglio e cere [... che] rappresentava la presa di Buda [ai Turchi]». Cit. en MANCINI, Franco (1968): *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal viceregno alla capitale*. Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pág. 101.

[60] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: "Dos dibujos "churriguerescos" en el Prado", *Boletín del Museo del Prado,* 28, Madrid, 1989, págs. 49-54.

[61] BONET CORREA, Antonio: "Proyecto y ostentación barroca en un dibujo de D. Teodoro Ardemans", en AA.VV.: *El Arte de las Cortes europeas del siglo XVIII. Actas del Congreso*. Madrid, Consejería de Cultura, 1989, págs. 147-152; y ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: "Teodoro Ardemans, pintor", *Anuario del Departamento de*



5. Teodoro Ardemans. *Aparato efímero*. Hacia 1700. © Trustees of the British Museum.



6. Francisco Rizi o Claudio Coello. *Monumento de Semana Santa o Aparato para las Cuarenta Horas*. Museo de la Casa de la Moneda.

así, como retablo-telón, que cabe entender un dibujo de Claudio Coello conservado en el Gabinete de los Uffizi; un proyecto puesto en relación con las Cuarenta Horas por Edward J. Sullivan, y que finalmente resultó ser la colosal *pala de altar* de las Gaitanas de Toledo, obra de Francisco Rizi[62].

Un ejemplo de la multiplicidad de variables que admiten estos proyectos viene representado por un exuberante diseño atribuido al propio Rizi y conservado en los Oficios florentinos; un diseño que ha sido indistintamente emparentado con el celebrado monumento de Semana Santa de la Catedral de Toledo (pese a no guardar, en apariencia, las documentadas proporciones de esta obra), con el aparato empleado en una casi desconocida devoción del Santo Sepulcro y, cómo no, con un

Historia y Teoría del Arte, VII-VIII, Madrid, UAM, 1995-1996, pág. 137.

[62] SULLIVAN, Edward J.: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, Nerea, 1989, pág. 269; y PIEDRA ADARVES, A., “Claudio Coello decorador mural: a propósito de un proyecto suyo para la decoración de un muro de capilla”, *Archivo Español de Arte*, 75, Madrid, CSIC, 2002, págs. 423-430.

dispositivo para las Cuarenta Horas[63]. Una indeterminación que cabe igualmente imputar –en tanto no se conozcan otros detalles- a un segundo dibujo de análoga estirpe adjudicado a Rizi o Coello [**Fig. 6**][64].

En cualquier caso, las respuestas a los interrogantes planteados por estos y otros dispositivos eucarísticos –conocidos únicamente sobre el papel- deberán suministrarlas nuevas y más profundas investigaciones, que en su desempeño habrán de considerar –si pretenden ser exhaustivas- esta vieja y bien arraigada devoción.

[63] NICOLAU CASTRO, Juan: "Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la Catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, 246, Madrid, CSIC, 1989, págs. 216-220; RÓDRIGUEZ G. CEBALLOS, Alfonso: *Op. cit.*, págs. 142-143; y WEIL, Mark S.: *Op. cit.*, págs. 220-221, nota 4.

[64] DURÁN, Reyes: *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*. Madrid, Ministerio de Hacienda, 1980, págs. 56-57. Por otro lado, ambos proyectos comparten la predominante figura de un Cristo yacente –identificado en el primero de los casos con el de Gaspar Becerra para las Descalzas Reales-; una preponderancia e incluso específica disposición que esta figura comparte con otros diseños sobrevividos, caso del arriba referido aparato churrigueresco o de un ya tardío *monumento* de discutida atribución a Isidro Velázquez –con un yacente en este caso relacionado con Gregorio Fernández y la iglesia capuchina del Pardo (BNE; Signatura: 15/8/9). Quizá todos estos dispositivos –sea cual fuere su motivación- vieron ocupar un mismo y único establecimiento.

La educación de la vista: el viajero pintoresco y la descripción del paisaje urbano a través de las memorias de viaje durante la Edad Moderna.

Belén Calderón Roca.
Universidad de Córdoba

Resumen: *El viaje ilustrado adquirió en el siglo XVIII notables dimensiones respecto a los intercambios culturales. Millares de jóvenes lo emprendían como complemento de su formación humanística. Estas experiencias se fueron consolidando como una estrategia educativa de los jóvenes de las clases sociales más elitistas, que completaban su formación de la mano de un tutor a través de un largo y fructífero viaje. Italia fue un destino privilegiado e indispensable durante el Grand Tour. No obstante, en la segunda mitad del siglo XVIII, un nuevo tipo de itinerario, el "viaje pintoresco", supondrá una alternativa de estudio de otras culturas por aquellos colectivos menos privilegiados. El viaje pintoresco educará la vista de un viajero que empezará a desarrollar una nueva manera de contemplar y aprehender el paisaje urbano. España, aquel país desconocido y singular, comenzará a configurarse como un territorio atractivo y paulatinamente, fue desplazando a Italia como destino para el conocimiento del viajero moderno.*

Palabras clave: *Pintoresco, paisaje urbano, intercambios culturales, viaje, Grand Tour.*

Abstract: *The trip illustrated in the eighteenth century was very important respect to cultural exchanges. Thousands of young people undertook to complement his humanistic education. These experiences were consolidated as an educational strategy for young people of elite classes, who completed their training by tutor-guide through a long and fruitful journey. Italy was a privileged and indispensable destination for the Grand Tour. However, in the second half of the eighteenth century, a new type of itinerary, the "picturesque travel" , will be an alternative study of other cultures by those less privileged groups. The picturesque travel will educate the sight of a traveler who begin to develop a new way of seeing and apprehending the urban landscape. Spain, unknown and singular country, will begin to appear as an attractive territory and a destination for knowledge of the modern traveler.*

Key words: *Picturesque, urban landscape, cultural exchanges, travel, Grand Tour.*

Introducción: Acerca de "lo pintoresco".

"Las ciudades, como las personas, tienen siempre ese aura invisible que podríamos llamar ánima o alma, en el sentido de aliento o realidad impalpable que vaga alrededor de los vivos y se manifiesta en forma de acciones y sensaciones presentes"[1].

El término *pintoresco*, generalmente asociado al romanticismo, al costumbrismo o al folclore, es una noción esencialmente pictórica en origen, ya que deriva de la palabra *pittore* (pintor). Raffaele Milani sostiene que el término nace en el contexto italiano como idea de "gusto", comenzando a utilizarse a partir de la segunda mitad del seiscientos para indicar un modo de ver, de observar, de aprehender la naturaleza a la manera de los pintores[2]. Asimismo, su uso se generalizó para calificar los efectos de luminosidad, cromatismo y recreación de los fenómenos ambientales que producían en el espectador las obras de pintores venecianos como Tiziano, Giorgione o Canaletto [**Fig. 1**][3], siendo incorporado en el repertorio conceptual de artistas y teóricos del arte hacia las últimas décadas del siglo XVIII. Un significado inicial aludía a una forma de contemplar y percibir la naturaleza según los cánones clásicos de composición, aunque la publicación de la obra de Marco Boschini en Italia: *La carta del navegar pittoresco* en 1660[4] marcará un punto de inflexión al respecto. Se trataba de una guía de viaje que versaba sobre la pintura veneciana y sus particulares características, que ya no se ceñían a las reglas tradicionales de la pintura, lo que posibilitó un modo de concebir el paisaje de un modo más visceral y sentimental.

Esta circunstancia se trasladó a las letras y comenzaron a escribirse relatos y crónicas de viajes con una intensidad dramática inusitada; historias repletas de anécdotas sobre lugares extraordinarios, que a la vez, exponían situaciones cotidianas vividas por los viajeros donde tenían cabida además, lo horrendo y lo grotesco, todo lo opuesto al ideal clásico precedente[5]. Con el tiempo, lo pintoresco pasó a ser utilizado en Inglaterra con un sentido más amplio, si bien indeterminado, que se

[1] MARTÍNEZ LAÍNEZ, F.: *Viena. Praga. Budapest. El imperio enterrado,* Madrid, Maeva Ediciones, 1999, p. 30.
[2] MILANI, R.: *Il pittoresco. L´evoluzione del Gusto tra clásico e romantico,* Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 65.
[3] MADERUELO, J. [ed.]: *William Gilpin: Tres ensayos sobre la belleza pintoresca,* Madrid, Abada Editores, 2004, (*Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape,* London, Blamire, 1794), pp. 28-29.
[4] BOSCHINI, M.: *La carta del navegar pittoresco,* Venezia, 1660 [edizione critica e "Breve Instruzione" premessa alle *Ricche minere della pittura veneziana,* a cura di PALLUCCHINI, A.], Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966.
[5] MILANI, R.: *Il pittoresco… op. cit.*, pp. 7-9.



1. Giovanni Antonio Canal `Canaletto´: "Il tempio di Antonino e Faustina", 1720 ca. Szépmüvészeti Múzeum (Budapest).

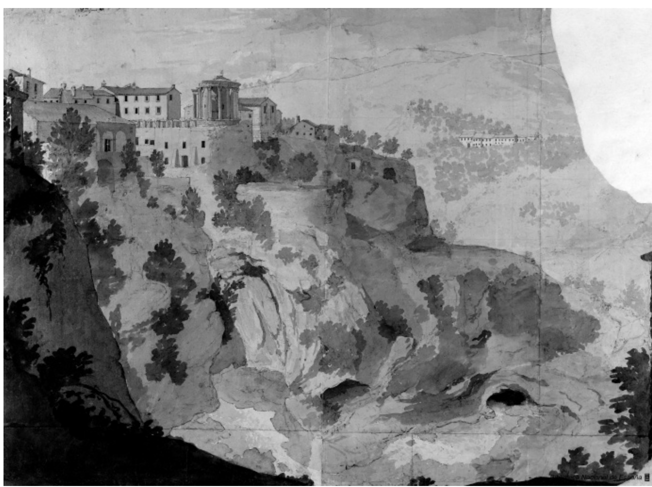
asimilaba a lo gráfico, aludiendo a peculiares representaciones de la naturaleza, un tanto "domesticada", incluyendo paisajes idílicos con ruinas y cambios climáticos, o bien, vistas de ciudades teñidas de artificiosidad con connotaciones poéticas, que conmocionaban al espectador provocándole un goce estético[6] [**Figs. 2, 3 y 4**].

A partir de este ámbito temático y hacia las postrimerías del siglo, *The picturesque* se consolidó en Inglaterra como ideal estético y como un concepto de la teoría del arte. Su punto de arranque fueron los escritos de William Gilpin[7], quien consiguió que el término pasase a ser identificado como una categoría estética situada entre lo bello y lo sublime. Las categorías referenciales acerca de lo bello y lo sublime, fueron abordadas en profundidad y analizadas desde la perspectiva del sujeto, observándose la impresión que causaba en éste las propiedades de los objetos, describiéndose asimismo, las cualidades que hacían que un objeto fuese bello o sublime[8]. El pensamiento desarrollado por el empirismo inglés sobre la experiencia de los sentidos como fuente del conocimiento, permitió el nacimiento de las ideas

[6] HERRERA SOLER, H.: "Notas para una apreciación de lo `pintoresco´ en `The Ancient Mariner´", en *Cuadernos de investigación filológica*, Universidad de la Rioja, 1975, n. 1 (2), p. 87.
[7] GILPIN, W.: *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772 on Several Parts of England,* 1786, London y *Three Essay's: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, On Sketching Landscape*, London, 1792.
[8] BURKE, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello,* Madrid, Tecnos, 1997 (1757, 1ª ed.), p. XVII.



2. Martin Ryckaert: “Paisaje quebrado y peñascoso”, 1616. Museo del Prado (Madrid).



3. Isidro Velázquez: “Vista del Barranco de Tivoli frente al Templo de la Sibila”, 1792-96. Biblioteca Nacional (Madrid).



4. Louis-Françoise Cassas: “Panorama de Roma con el Monte Aventino, 1780-84. ca. Didier Aaron & Cie (París).

estéticas en el marco de una teoría del gusto, facultad de carácter estético y ético[9]. La idea de belleza se había asociado tradicionalmente a los objetos "que gozaban de orden, proporción, armonía y euritmia"[10], sin embargo, Gilpin justificó como característica física propia del pintoresco cualquier tipo de oposición a la belleza. Es decir, se trataba de un calificativo con cierta carga peyorativa que atribuía a las cosas cualidades de aspereza o tosquedad, pero que precisamente por esta condición, inherente a la esencia misma del pintoresco, éstas debían ser dignas de admiración. Desde principios del siglo XIX, paralelamente a la revisión de los criterios sobre la teoría e historiografía artística, lo pintoresco empezará a despertar un nuevo interés, unido a la preocupación por el paisaje y las ruinas monumentales, así como a la revalorización de los parajes naturales.

En cualquier caso, durante el siglo XVIII el término amplió sus connotaciones hacia aquello que impresionaba al espectador por su carácter novedoso y singular, como si de la escena de un cuadro se tratase[11]. Comenzó a utilizarse lo pintoresco como calificativo estético que designaba además, ciertos tipos de comportamiento y precisamente, será Gilpin quien califique de pintorescos algunos tipos de viajes. El viaje constituía un magnífico instrumento para aprehender culturalmente un país foráneo y asimilar las experiencias vividas en un escenario diferente al entorno vernáculo. Muchos viajeros eruditos y artistas se sintieron atraídos no sólo por los lugares de interés artístico reconocido, sino también por aquellos enclaves exóticos poco estudiados, y movidos por el deseo de escribir sus propios libros, comenzaron a incluirlos como puntos de observación en las rutas. El culto al paisaje que se manifestaba en los libros de viaje favoreció el descubrimiento de un intenso periplo por impresiones y sensaciones que acabaron convirtiéndose en nuevas experiencias estéticas[12]. Seducido por el exotismo, el viajero se lanzaba a explorar entornos lejanos y desconocidos a través de sus expediciones, descubriendo parajes donde el protagonista no sólo era la naturaleza, sino que se sumaban también los elementos monumentales y las ruinas arqueológicas. La versatilidad de "lo pintoresco" trascendió más allá de su carácter artístico y se incorporaron además los seres vivos, de los que se destacaban sus actitudes, costumbres, actividades o indumentarias. De este

---

[9] MADERUELO, J. [ed.]: *William Gilpin… op. cit.*, pp. 9-10.

[10] TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987 (1ª ed. 1976), pp. 157 y ss.

[11] MADERUELO, J. [ed.]: *William Gilpin… op. cit.*, pp. 15 y 29.

[12] Tal y como afirma Pablo Diener, el término *pintoresco* alude a aquello que concierne a la pintura de paisajes, y con ese sentido fue utilizado frecuentemente en el curso del siglo XVIII, aplicado particularmente al análisis de jardines y parques. DIENER, P.: "Lo Pintoresco como categoría estética en el Arte de Viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas", en *Historia,* n. 40, vol. II, julio-diciembre, 2007, p. 287.

modo, la representación de escenas costumbristas que incluían personajes humildes, como reflejan las pinturas de David Teniers por ejemplo [**Fig. 9**], ya no fueron consideradas en sentido peyorativo y gracias al concepto de pintoresco lograron ascender a categoría estética.

La inclinación hacia el gusto por el costumbrismo nació en la sociedad del setecientos a raíz de la dicotomía establecida entre pasado y presente; entre historia (como recuerdo del pasado) y devenir (como esperanza ante nuevas posibilidades vitales)[13]. Lo pintoresco se identificó como lo opuesto a lo clásico y de este modo, el arte gótico, el oriental, el primitivo o las ruinas arqueológicas fueron calificados como elementos pintorescos por su exotismo, o simplemente porque provocaban sorpresa en el espectador[14]: "lo pintoresco da cuenta de un concepto cargado de infinitas posibilidades prácticas para explicar el gusto por otras formas de la belleza que no se restringen necesariamente a los deseos de trascendencia, la manifestación sensible de los ideales, la armonía de las formas visibles y mucho menos por los deseos de la verdad"[15]. El gusto pintoresco como algo heterogéneo que resultaba peculiar y agradable, determinó su comprensión como una alternativa inscrita en el campo cultural; una categoría estética inagotable que ostentaba una serie de méritos atribuibles a las manifestaciones sociales cotidianas.

El viajero pintoresco.

> "Todos tenemos una manera de ver que nos es propia, el mismo objeto se presenta al observador bajo cosas diversas y sólo después de haberlas considerado todas bien se puede decir haberlo realmente conocido. Si ese principio es verdad, lo es, sin duda, con respecto a los viajes"[16].

---

[13] MAINER, J. C.: "Del localismo a lo pintoresco, pasando por lo romántico (breves notas sobre una nomenclatura estética)", en MAINER, J. C. y ENGUITA, J. M. (eds.): *V Curso sobre lengua y literatura en Aragón: localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón (12-13 diciembre 1996),* Zaragoza, CSIC, Institución Fernando el Católico, 1999, p. 11.

[14] MADERUELO, J. [ed.]: *William Gilpin… op. cit.,* pp. 30-31.

[15] SOLÓRZANO, A.: "Lo pintoresco, acuñación de un concepto estético", en *Escritos* (revista digital), vol. 17, n. 38, Medellín (Colombia), Escuela de Filosofía, Teología y Humanidades, Universidad Pontificia Bolivariana, enero-junio, 2009, p. 78.

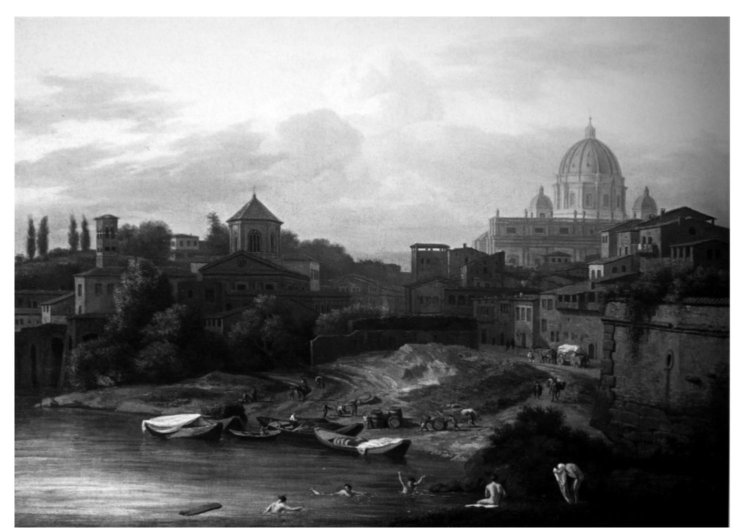
[16] PEYRON, J. F.: *Nouveau Voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778 on l´on traite des moeurs, du caractere, des monuments, du commercé, du téâtre et des tribunaus particuliers á ce royaume,* Géneve, 1780, 2 vols. Traducido por GARCÍA MERCADAL, J.: "Nuevo viaje en España que trata de las costumbres, del carácter, de los monumentos antiguos y modernos, del comercio, del teatro, de la legislación de los tribunales particulares a ese reino y de la Inquisición, con nuevos detalles sobre su estado actual y sobre un procedimiento reciente y famoso", en *Viajes de extranjeros por España y Portugal,* Madrid, Aguilar, 1962, vol. 3, pp. 719-720.

En un principio, cuando comenzó el declive del gusto por el clasicismo, el pintoresco encontró una vía para abrirse paso a través del viajero ilustrado. Como una especie de capricho, éste se sintió atraído por culturas exóticas a las que, única y exclusivamente, podría tener acceso mediante la observación empírica y directa de los fenómenos en primera persona, transformadas posteriormente en prosa a través de su intelecto[17]. William Gilpin institucionalizó la moda del viaje pintoresco; un viaje en el que sus protagonistas no se limitaban sólo a contemplar y a transmitir aquellos aspectos del paisaje urbano con mayor carga monumental o contenido estético, sino que más bien se trataba de un modo de "sentir", de experimentar, paladear y retratar todo aquello que se mostraba ante la vista[18].

Los viajeros iniciaban su periplo con la principal intención de explorar, descubrir y mostrar aquellos aspectos irreducibles del territorio mediante de sus propias experiencias. El viaje pintoresco permitía descubrir un nuevo placer sensorial y los viajeros podían trasladar mediante diarios o memorias, sus impresiones personales sobre costumbres, usos, tradiciones y folclores diversos [**Fig. 5 y 6**] al resto de una sociedad ávida de aventuras, gentes a las que probablemente, les resultaría imposible disfrutar de las mismas experiencias. No obstante, el viajero pintoresco no se mueve en principio, por motivos de formación intelectual o cultural, sino que se muestra atraído por elementos que no constituyen únicamente expresiones de belleza o excepcionalidad. El viajero pintoresco siente un fuerte impulso por alimentar su conocimiento de la realidad, siente ansias de penetrar en los aspectos más auténticos de las sociedades, aunque ello suponga en ocasiones traspasar los límites de lo siniestro o lo prohibido. Allí donde va consume aquello que ve, intentando reproducirlo y transmitirlo con la mayor fidelidad y precisión posibles a través de su diario de viaje[19]. De este modo, queda desprovisto de cualquier traza de literatura y se enfrenta a dicha realidad mediante un vehículo que supera las meras descripciones artísticas de la ciudad, incorporándose a los textos algunos calificativos como "curioso", "interesante" o "rústico".

Así pues, el viajero pintoresco intenta representar el "alma frágil" que se esconde en el complejo global del paisaje urbano[20], nutriéndose de la tensión establecida entre el elemento arquitectónico y el naturalístico, que a su vez, se comple-

[17] BRILLI, A.: *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 29.
[18] MILANI, R.: *Il pittoresco…*, p. 41.
[19] STERNE, L.: *Un viaggio sentimentale*, 1768, (Torino, UTET, 1932), pp. 92 y 100-140.
[20] BOTTA, G. [a cura di]: *La cultura del viaggio. Ricostruzione storico-geografica del territorio*, Milano, Edizioni Unicopli, 1989, pp. 199-200.



5. Isaac de Moucheron `Ordonnance´: "Vista del Tíber con bañistas cerca de San Pedro", 1695-1697. Colección privada de Fabio Massimo Megna (Roma).



6. Manuel de la Cruz Vázquez: "La Feria de Madrid en la plaza de la Cebada", 1770- 1780, Museo del Prado (Madrid).

menta con la idiosincrasia de las gentes y el carácter de los lugares, con el objetivo de anunciar y sugerir una imagen distinta de la ciudad, una imagen más orgánica, presentada a través de soluciones diferentes[21]. La representación pintoresca del paisaje urbano depende de la relación que entabla el visitante con el territorio que

[21] *Ibídem.,* pp. 197 y 199.

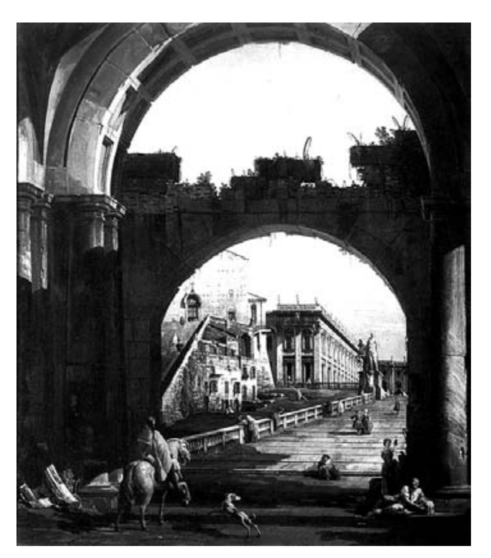
visita; de la preliminar fusión entre el individuo y el ambiente que le rodea. Se trata de un universo donde hombre y naturaleza son asimilados en un constructo mental integral, o dicho de otro modo, en una única entidad no mensurable, sino con los mismos parámetros. La difusión del pintoresco como un sentimiento y una actitud establece una nueva relación entre el individuo y el paisaje, entre lo urbano y lo natural, generando una imagen orgánica del entorno favorecida por la conciliación de la arquitectura con la naturaleza. Podríamos decir que el viajero pintoresco realiza una reconfiguración espacial global y personal que nada tiene que ver con la realidad, en el sentido más puro de lo que se entiende por real o veraz. No obstante, la literatura sobre viajes pintorescos permite al lector adentrarse en un código adhesivo a sentimientos e ideas, que supone una superación del tradicional viaje ilustrado. El sentimiento pintoresco conduce al viajero a desear interpretar el carácter de ese ambiente osmótico e intenta capturar imágenes en su memoria, delinear ideas, sugerir historias… y todo ello queda reflejado en las memorias de viaje.

El paisaje, la ciudad, el paisaje urbano. La educación de la vista del viajero pintoresco.

"Ogni guardare si muta in un considerare, ogni considerare in un riflettere, in un congiungere"[22].

El paisaje aparece siempre, en mayor o en menor medida, ligado al hombre, dejando su impronta en aquel que lo atraviesa, que lo habita o lo contempla. Múltiples informaciones y emociones confluyen en una esencia que solidifica el conjunto fragmentado y disperso de imágenes mentales que se crean en el espectador[23]. Desde el nacimiento y evolución del término "paisaje" durante la Edad Moderna, se ha ido reorganizando dicho concepto a través de un único complejo psíquico mediante dos vías: la intelectual y la sentimental[24]. A partir del setecientos se inaugura la contemplación desinteresada de las formas del territorio natural antropizado mediante la arquitectura y se crea un nuevo género pictórico: *Il vedutismo*. A través de la pintura véneta por ejemplo, se delinean imágenes familiares de un mundo humanizado donde se retratan aldeas, borgos, campiñas, vistas de ruinas, etc. [**Fig. 7**], pero también se incluye al hombre y sus actividades dentro el territorio, representándose

[22] GOETHE, J. W.: *La teoría de los colores,* 1808. Cfr. TRONCON, R. [a cura di]: *La teoría dei colori,* Milano, Il saggiatore, 1989, p. 57.
[23] MILANI, R.: *Il paesaggio è un´avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare,* Milano, Feltrinelli, 2005, p. 8.
[24] MADERUELO, J.: *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005.



7. BERNARDO BELLOTTO: "Capricho romano en el Capitolio", 1743-44. Galleria Nazionale (Parma).

toda clase de personajes pertenecientes a diversas clases sociales[25] [**Figs. 8 y 9**]. Este tipo de pintura favoreció sin duda la descripción e interpretación de los paisajes urbanos como un paseo por diversos puntos panorámicos del territorio; paisajes que mostraban la naturaleza intervenida por el hombre y que aparecía ante los ojos del espectador como un espectáculo, invitándolo a participar de la escena que contemplaba, logrando que éste desease ser protagonista de la misma y anhelase emprender el viaje hacia esos lugares. Así pues, los territorios comienzan a representarse como estampas o retratos de las sociedades que los habitan y suscitan atracción, precisamente, por constituir un fragmento del espacio que obedece a criterios sociales, donde conviven estructuras visibles y estructurales: casas, plazas, calles, caminos… y espirituales: el carácter de las gentes que salían al encuentro durante el viaje[26].

El *locus amoenus*[27], locución latina que significa lugar agradable y ameno, frente a aquellos otros que se presentaban hostiles, constituye el resultado de un sentimiento de participación del viajero de experiencias y/o afectos a través del acto de contemplación, que a posteriori, se correspondería con el de la imaginación y el recuerdo tamizados mediante procesos intelectuales y emotivos[28].

No debemos olvidar que los viajes duraban meses e incluso años. Las iniciativas constructivas en el campo de los caminos eran poco frecuentes y coherentes, limitándose a meras consolidaciones de las antiguas vías romanas reformadas. Ello condicionaba el conocimiento de los viajeros pintorescos, quienes experimentaban

[25] MILANI, R.: *Il paesaggio… op. cit.,* p. 9.

[26] MILANI, R.: *L´arte del paesaggio,* Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 57-58.

[27] VITTA, M.: *Il paessagio. Una storia fra natura e architettura,* Torino, Einaudi, 2003, pp. 101-107.

[28] MARTÍNEZ-NOVILLO, A.: "El paisaje cultural y la historia", en AGUILÓ, M.: y DE LA MATA, R. (dirs.): *Jornadas sobre paisajes culturales (Ronda, 7-12 de julio de 2003),* Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2005, pp. 13-20.

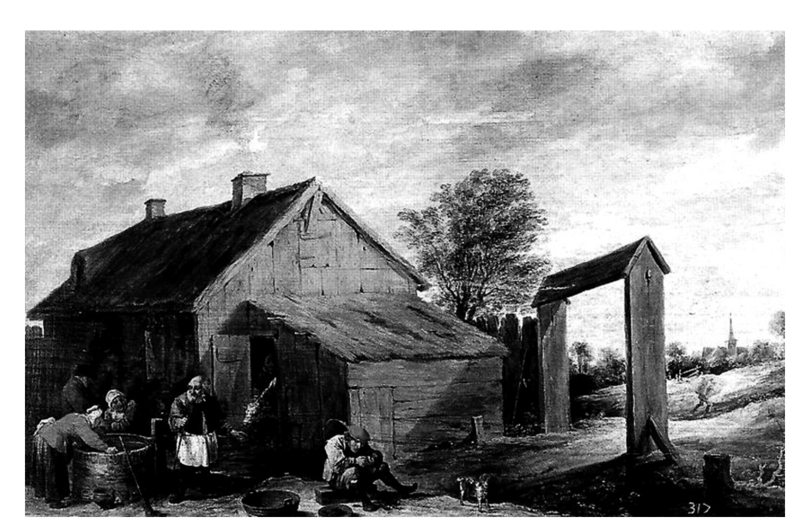


8. Francisco Bayeu y Subías: "Merienda en el campo", 1784. Museo del Prado (Madrid).

sensaciones no sólo en el lugar de destino, sino durante todo el recorrido por los diferentes caminos de Europa. Aunque no existía una definición de las carreteras tal y como la entendemos en la actualidad, se hacían comparaciones entre el número de habitantes de una ciudad y el número de caminos existentes para describir la prosperidad o decadencia de los territorios, mientras que la distinción entre carros y carrozas servían para diferenciar las clases sociales[29] [**Figs. 1 y 6**]. Ya en el siglo XVII encontramos testimonios que aportan información al respecto. Magalotti por ejemplo, escribe sobre la impresión que le produce observar las imponentes escuderías y carrozas que circulan por España, aunque se permitan utilizar sólo dos o tres mulos cuando se mueven por la ciudad. Habla además de la riqueza de la nobleza andaluza y dice de Sevilla: "[…] dicevano che in città c´erano circa ottocento carrozze", mientras que de Lucena "conta cinque carrozze". Corsini por su parte, afirma de Toledo que posee casi diez mil almas y cerca de veinte carrozas de varios tipos: de uno a seis caballos, y hasta de cinco o seis caballos[30].

Adentrarse en los muros de una ciudad desconocida proporcionaba a los viajeros la posibilidad de experimentar toda una serie de sensaciones intensas. Las cancelas de la ciudad eran los puntos de control y acceso del tráfico viario a los núcleos de población, pero al mismo tiempo, constituían la puerta para introducirse en un "nuevo mundo". A medida que avanzaba la Edad Moderna, las estructuras

[29] MACZAK, A.: *Viaggi e viaggiatori nell´Epoca moderna,* Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 3, 5 y 30.
[30] MAGALOTTI, L.: *Viaje de Cosimo de Medicis por España y Portugal*, [edicion y notas por SÁNCHEZ RIVERO, A. y MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, A.] Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1933, pp. 149, 172, 214 y 232.



9. David Teniers `El joven´: "Aldeanos conversando", mediados del s. XVII, Museo del Prado (Madrid).

de fábrica de las fortificaciones y murallas urbanas iban quedando cada vez más mermadas, resultando difícil adivinar el augurio de aquellos viajeros dispuestos a traspasar aquellos muros semiderruidos que cercaban total o parcialmente las ciudades[31]. El estímulo generado por lo que hoy denominamos monumento no se había producido aún, no obstante, resulta frecuente encontrar en la literatura de viaje algunas expresiones de admiración que hacen referencia a ejemplos arquitectónicos de gran belleza, a juzgar por los testimonios de sus observadores: "Sono salito quasi in cima alla torre dalla quale ho ammirato tutta la città attorno, che mi ha offerto uno spettacolo molto bello e dilettevole"[32] [**Fig. 10**]. No cabe duda de que la estructura arquitectónica funcionaba como una interfaz entre la naturaleza pura y el paisaje antropizado, construyendo vistas panorámicas que suscitaban simultáneamente curiosidad y admiración. No obstante, durante los trayectos también era posible acumular experiencias que nada tenían que ver con lo monumental o lo artístico. Casi a finales del setecientos Humboldt afirmaba: "Como es normal en esta parte de Andalucía, hay grandes llanuras interrumpidas ocasionalmente bien por colinas, bien por campos sembrados, bien por dehesas de encinas, bien por plantaciones de olivos que aquí son muy numerosos [...] Fuera de algunas aldeas y ciudades que sólo se encuentran cada tres, cuatro o cinco leguas, uno sólo encuentra cortijos aislados"[33] [**Fig. 11**].

---

[31] MACZAK, A.: *op. cit.,* p. 181.
[32] CORYAT, Th.: *Crudezze, viaggio in Francia e in Italia*, 1608, Milano, 1975, p. 244.
[33] HUMBOLDT, W.: *Diario de viaje a España (1799-1800),* Madrid, Cátedra, 1998, p. 148.



10. "Roma, veduta per profilo dal Monte Mario" (vista parcial), en Giovanni Battista Cipriani: "Vedute principali e piu interessanti di Roma", Roma, 1799.



11. Arnout Chapuy: "Sevilla. Vista de la ciudad desde la Cruz del Campo", s. XVIII. Archivo Díaz de Escovar (Málaga).

Italia representaba la tradición y la nobleza, pero al mismo tiempo constituía una rareza, una manifestación material ejemplar y excepcional que vinculaba lo cristiano y lo profano, que de manera singular, despertaba la curiosidad de todo viajero. Indudablemente, durante la edad de oro del *Grand Tour* Italia fue la patria de todos los viajeros, incluidos aquellos que no eran ilustrados. No obstante, las impresiones particulares de millares de "turistas" no preparados intelectualmente, favorecieron que emergiese un nuevo tipo de descripción del paisaje urbano desprovisto de visos eruditos: el relato de viaje pintoresco, también de la mano de los italianos que recorrieron Europa[34]. La hegemonía de Italia como destino cultural superaba al resto de Europa y lógicamente, ello posibilitó que mientras cualquier paraje italiano era publicitado por sus propios habitantes con connotaciones positivas, fueron muchos los italianos que sembraron de prejuicios el viaje por España, presentando el país como un territorio hostil y despreciable. Giacomo Casanova puso de manifiesto a través de sus memorias

[34] MACZAK, A.: *op. cit.,* p. 315.

de viaje, su contacto con las principales corrientes culturales europeas de la época y aunque llegó a España más que por deseo, resignado ante la única alternativa de la que disponía tras su destierro francés, retrataba de este modo los paisajes urbanos castellanos que atravesó en el transcurso de su viaje hacia Madrid:

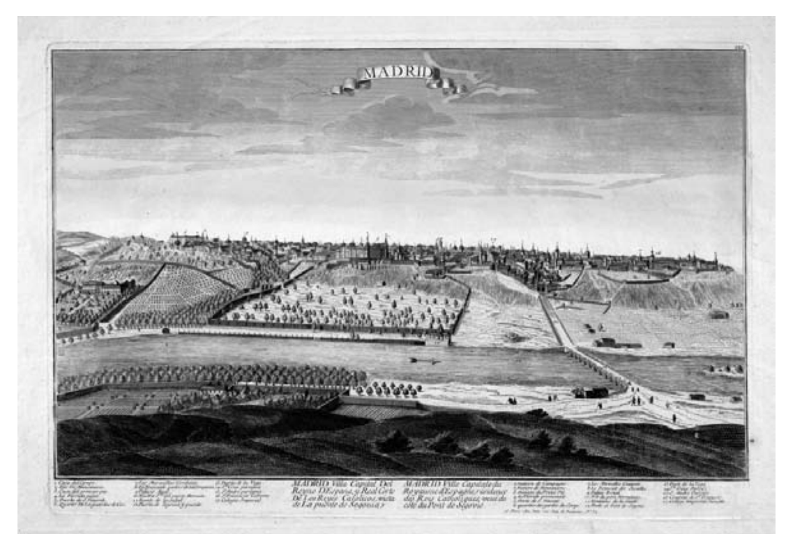
> "Después de aquel buen camino, no puedo decir que los haya encontrado malos, porque no encontré ningún camino[35]. Subidas, bajadas desigualadas, pedregosas, donde no se veía por ninguna parte la menor huella de que pasasen por allí coches. Así era toda Castilla la Vieja [...] no me extrañó no encontrar más que malas posadas, apropiadas para alojar arrieros, que comparten el alojamiento con sus mulas"[36].

Por otra parte, la descripción de España que realiza Giovanni Battista Malaspina a través de su crónica de viaje, delata también esta tendencia: "S'imboccó per una strada assai larga; ma l'estrema bassezza, e meschinitá delle Case, mi fece di primo tratto concepire una cattiva idea di quel Paese. Poco nel progresso si guadagnava per la parte degli Edifici, ma mi si andava successivamente offrendo all'occhio uno spettacolo, che mi colpiva... la vista delle strade, larghe sempre oltre il comune, dritte, lunghe, e fornite sovente di graziose abitazioni. Queste però sano raramente di qualche magnificenza, ed elevazione. Vi sono in molti luoghi casuccie cosi basse, che st toccherebbe il tetto colla mano"[37]. Y del mismo modo, Giovanni Francesco Gemelli con sus peyorativas afirmaciones sobre España, manifiesta el estupor que le provoca la elección de Madrid por los monarcas como lugar para fijar el establecimiento de la Corte: "Le abitazioni generalmente non possono stare appetto alle Italiane; essendo per lo più malamente fabbricate, e con ossatura di legno"[38].

Otros cronistas de viajes por el contrario, no ofrecieron una visión tan idílica de Italia. Así expresaba Robert Dallington, viajero británico, su opinión acerca del país: "Abbiamo visto [...] circa diciotto o ventimila persone e abbiamo stimato che metà di loro aveva capelli di paglia e un quarto era scalzo, sappiamo che non tutto in Italia è oro, anche se molti viaggiatori guardando la bocca aperta la belleza delle sue città e le facciate dipinte dei suoi palazzi, pensano che sia qui il paradiso d´Europa"[39].

---

[35] En lo sucesivo, todos los subrayados del texto son nuestros.
[36] Extraído de CASANOVA, G.: *Storie della mia vita (1725-1755)*. Cfr. CASANOVA, G.: *Memorias de España*, [traducción y edición CRESPO, A.], Madrid, Espasa, 2006, pp. 78-79.
[37] MALASPINA, G. B. *Descrizione del viaggio di Giovanni Battista Malaspina fatto nell'anno 1785 - 86,* Ms. num. 187 del Fondo Malaspina, Archivio di Stato di Firenze, pp. 95-96.
[38] GEMELLI, G. F.: *Viaggi per Europa*, Napoli, 1693. Cfr. MAROTTA PERAMOS, M.: *Viajeros italianos del Settecento y su visión de Madrid,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991 (Tesis Doctoral), p.273.
[39] COLLIN DE PLANCY, J.: *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses,* Paris, 1821, vol. I-II, p. 173.



12. Jean: "Madrid Villa Capital Del Reyno d'Espana, y Real Corte De Los Reyes Catolicos, vista de La Puente de Segovia", 1798 ca. Biblioteca Nacional (Madrid).

Por su parte, Cassiano del Pozzo ya había descrito en el seiscientos sus impresiones sobre la ciudad de Madrid, que resultaban bastante positivas e inevitablemente, relacionadas con su país de origen: "Tras salir del monasterio atravesamos la calle Mayor, pasando por delante del palacio de Su Majestad que, de frente, conforma una hermosa vista. Su arquitectura es la habitual, a la italiana (…) Desde lo alto se ven unos paisajes muy hermosos gracias a la proximidad del cercano *Mansanares* [al que se puede acceder a través de] un magnífico puente, así como a través de la plaza de armas que se encuentra al otro lado"[40] [**Fig. 12**].

Excepcionalmente, existieron algunos viajeros italianos que intentaron describir el paisaje urbano español con la mayor fidelidad posible respecto a la realidad. Antonio Conca, consciente de la aversión practicada hacia España por algunos compatriotas, escribió su crónica de viaje por nuestro país con la intención de aportar una información veraz, huyendo de divagaciones innecesarias que hubiesen restado autenticidad al relato: " […] hanno formato un caricato e ridicolo quadro della Spagna, da fare nè malaccorti lettori una poco favorevole impresione"[41]. Y aunque es cierto que existieron varias décadas de diferencia entre la visita de Casanova y la

[40] DEL POZZO, C.: El *diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, [edición: ANSELMI, A. y traducción: MINGUITO, A., Madrid, Fundación Carolina, Ediciones Doce Calles, 2004], p. 119.

[41] CONCA, A.: *Descrizione odeporica della Spagna in cui spezialmente si dà notizia delle cose spettanti alle Belle Arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1793, vol. I, p. II.

de Conca a España, éste último describe sus impresiones acerca de Madrid en un tono de crítica positiva: "Le sporcizie e il sudiciume di Madrid fu considerato per lungo tempo il più grande ostacolo alla erezione di sontuosi edifizi; il quale ostacolo superato del tutto da Carlo III, sorsero ben presto nuovi bei palazzi, ed altre pubbliche sontuose fabbriche; e in virtù di savi regolamenti della moderna pulizia [...] le sue vie, senza essere tirate con meditato livello, come poc´anzi accennai, sono pur nondimeno generalmente larghe, luminose, e assai dritte; alte, e comode le case"[42].

Durante el siglo XVIII, la corriente en boga del viaje pintoresco llegó a España con bastante retraso con respecto a otros países europeos y ello fue reflejo del atraso español en materia cultural y política; estancamiento que sólo será vencido con la llegada de las ideas renovadoras del Siglo de las Luces[43]. Siguiendo el ejemplo de otros "exploradores culturales", el entusiasmo suscitado por este tipo de experiencias se apoderó también de los españoles, en gran medida propagado por aquellos forasteros se adentraban en el territorio español con grandes ansias de conocimiento[44]. Los extranjeros que visitan España durante el siglo XVIII mantienen, por lo general, una actitud crítica ante la situación política y económica que vive el país, y aunque Italia y España eran dos países mediterráneos con proximidad cultural y geográfica, desde siempre fueron objeto de comparaciones por parte de los viajeros: "[...] le più rispettabili e popolose Città hanno certi segnali esteriori, ch'eccitano nel Viaggiatore a misura, che si va avvicinando, le idee corrispondenti della loro grandezza"[45]. Ello era debido a que en un ambiente extraño el viajero necesitaba de un sistema de referencias que le resultase familiar, a partir del cual, poder calibrar y evaluar sus observaciones. El mismo Leandro Fernández de Moratín escribía su crónica de viaje por Italia ajustándose a dichos parámetros comparativos, en concreto cuando detallaba algunos aspectos significativos de Roma y Nápoles, respectivamente:

> "Hoy día no sólo está contenida dentro de los citados muros, sino que en este recinto hay muchos pedazos desiertos, y ya son llanuras cubiertas de yerba, huertas y viñas, lo que en otro tiempo era la parte más habitada de la ciudad [...] grandes edificios dan a la ciudad un aire de magnificencia que no se haya en otras [...] Los antiguos obeliscos egipcios, colocados en varios parajes de la

[42] *Ibídem.*, pp. 79-80.
[43] SOLER PASCUAL, E.: *Viajes y acción política del Intendente Beramendi* , Universidad de Alicante, 1994 (tesis doctoral), p. 36.
[44] HELLMANN, E. F.: "Viajes de españoles por la España del siglo XVIII", en N*ueva Revista de Filología Hispánica*, VII. Madrid, 1953.
[45] CONCA, A.: *Descrizione odeporica... op. cit.,* vol. II, p.1.

ciudad, son uno de sus más principales adornos, tanto más apreciables, cuanto en ninguna otra capital del mundo existe nada semejante"[46].

"Ni en Londres ni en París he visto más gente por las calles que en Nápoles, y en ninguna tanto ruido y estrépito; los gritos de los que venden comestibles, los de los cocheros, los que dan los muchachos en particular, y la gente del pueblo, que habla en voces desentonadas, y el rumor confuso de las tiendas y talleres de los menestrales, mezclado al son de las campanas y coches, es la más intolerable greguería que puede oírse"[47].

En cualquier caso, la lectura de la ciudad se realizaba aún a partir de referencias muy genéricas, ya que cada núcleo urbano era considerado un fenómeno autónomo y dinámico, en permanente movimiento. Las distancias entre ciudades se debían relacionar forzosamente, con las características del propio entorno del que provenía el viajero, es decir, con lo autóctono, con aquello que era conocido, y los referentes los constituía fundamentalmente su propia patria. Aspectos como el número de casas, de monasterios o de iglesias existentes, el flujo de habitantes, la actividad comercial o la abundancia y variedad de parajes naturales eran algunos de los instrumentos que utilizaba el viajero para "leer" el paisaje urbano, como ya apuntó en el siglo XVI un cortesano de Felipe el Hermoso al describir la ciudad de Valencia: "Questa è città molto commerciale lastricata bene, le sue strade diritte, le case belle ed alte, tutte di pietra e piene di donne molto dignitose e affascinanti"[48].

A lo largo del siglo XVIII circularon por los caminos españoles centenares de viajeros atraídos por el gusto artístico, las modas, las danzas, las tradiciones, los festejos o los espectáculos de artificio, que en cierto modo, marcaron una serie de pautas denominadas "del buen vivir"[49]. Aquello que había excitado la imaginación, que se había experimentado, disfrutado y vivido en definitiva, era digno de ser rememorado y transmitido. A las impresiones personales del viajero pintoresco se unían las anécdotas y leyendas sobre determinados acontecimientos singulares narrados por los guías locales que les acompañaban, impregnando de cotidianidad los diarios y memorias de viaje, algo de lo que solían huir los viajeros ilustrados. El deseo de alcanzar una interpretación adecuada de aquella imagen genuina y auténtica que se desplegaba a través de los itinerarios pintorescos se convirtió en el objetivo de muchos viajeros,

[46] Observación sobre Roma. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L.: *Viage a Italia*, 1792-96 [ed. crítica de Belén Tejerina, Madrid, Espasa-Calpe, D.L. 1991], Roma-Nápoles, pp. 325 y ss.
[47] Observación sobre Nápoles. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L.: *Viage a Italia… op. cit.*, p. 216.
[48] MACZAK, A.: *op. cit.*, p. 384.
[49] PLAZA ORELLANA, R.: *Los caminos de Andalucía. Las memorias de los viajeros del siglo XVIII,* Sevilla, Universidad, 2008, p. 11.

quizás para rebatir aquella literatura negativa que se había escrito hasta entonces sobre España. Al respecto, Henry Swinburne opinaba que los libros que describían la imagen urbana de España editados hasta la fecha, eran inadecuados y habían quedado obsoletos. En muchos casos ofrecían una información parcial y difusa, a través de discursos en los que se advertía un conocimiento inadecuado de la realidad española, por ello era necesario superar los prejuicios sobre el viaje por España[50]. La temática de los libros del *Grand Tour* se había repetido constantemente y resultaba demasiada homogénea, lo que reclamaba un giro en las motivaciones de escritura de las memorias de viaje. La atracción por el conocimiento del modus vivendi de las gentes, sus costumbres y su idiosincrasia, posibilitó que los viajeros pintorescos pudiesen retratar imágenes impregnadas de mayor dosis de realidad y se produjera una ruptura con el modo precedente de observar y contemplar el paisaje urbano, educando la vista hacia otros aspectos antes olvidados, o sencillamente, excluidos.

Antonio Ponz, en sus crónicas de viajes realizados fuera de España, manifestó el objetivo que le animaba a emprender dichos itinerarios: "[…] recorrer los reinos y provincias de que se trata en esta nueva obra; proponer los ejemplos que le parecen dignos de imitarse, como también de los que se deben de huir [...] dar alguna idea de las bellezas naturales de los territorios y del mejor cultivo de los mismos"[51]. Ello le llevó a considerar los territorios foráneos de una manera más ecuánime, además de proporcionarle una educación de la vista bastante exquisita, adquirida previamente a través de su periplo español, lo que le permitió retratar una España real y auténtica, con sus bellezas y sus flaquezas, ayudando a entender a muchos con su obra una realidad más objetiva del paisaje urbano español:

> "La verdad es que España ha estado, con razón, desacreditadísima en toda Europa por la incuria rematada en los caminos […] la magnificencia y generosidad del rey nuestro señor […] ha empezado a quitar esa nota a la nación, habiendo sido uno de sus primeros cuidados en el principio y curso de su feliz gobierno la construcción sólida de puentes y caminos, de que ya se han acabado muchas leguas, no solamente en las vecindades de la corte, sino en parajes muy distantes a ella; y esto con tal perfección y suntuosidad, que acaso no la tienen igual los mejores de Europa"[52].

Se advierte en la obra de Ponz un explícito arremetimiento contra las constantes burlas y críticas destructivas sobre España, realizadas por parte de algunos

[50] SWINBURNE, Henry: *Travels through Spain in the years 1775 and 1776,* London, 1776. Cfr. PLAZA ORELLANA, R.: *op. cit*., p. 12.
[51] PONZ, A.: *Viage fuera de España por D. Antonio Ponz. Secretario de la Real Academia de San Fernando, dedicado al Príncipe Nuestro Señor*, Madrid, Impresor Joachin Ibarra, 1785, tomo 1, prólogo, p. I.
[52] PONZ, A.: *Viaje de España*, 1775, Madrid, Impresor Joachin Ibarra [Madrid, Mariano Aguilar, 1947], p. 24.

viajeros extranjeros. El español trata de reflejar y divulgar a través de sus memorias de viaje una España veraz, impulsado por un vehemente deseo de abrir los ojos al forastero: "Por los años 1775 y 1776 viajó por España y por otras partes un religioso de la Congregación de San Jerónimo en Lombardía, llamado el Padre Norberto Calmo; y después se publicaron sus observaciones en una obra [...] una cruel sátira contra la nación [...] El que ha escrito estas cartas se ha propuesto en su viaje el hablar principalmente de los edificios y otras obras públicas que existen en España, manifestando el artificio y excelencia de algunas, así como la falta de inteligencia y propiedad de otras"[53].

Muchos viajeros se hicieron eco de las memorias de Ponz, como Humboldt: "Ante las puertas de Sevilla se pasa a lo largo de la conducción de agua de la que habla Ponz, que no es especialmente bonita: sus arcos tan pronto son bajos y desiguales como estrechos o anchos"[54]; "Las avenidas de Jerez son las mejores [...] en Jerez comienza ya otro tipo de ciudad: los tejados son planos y en ellos hay una azotea y una torrecilla. Casas limpias y calles alegres"[55]. Sin embargo, a pesar de los intentos de Ponz por evitar que los extranjeros trataran "villanamente a la Nación"[56], las impresiones que provocaba el contacto del forastero con el paisaje urbano español continuaban impregnadas de tintes negativos. Una prueba de ello la encontramos de nuevo en Casanova, quien no consiguió empatizar jamás con aquel ambiente "ruralizado" -que él denominaba- de la sociedad española. Casanova menospreciaba constantemente el paisaje urbano español, constituido a su juicio, por ciudades excesivamente marcadas por el urbanismo medieval y saturadas de moradores, carentes de educación artística alguna, o cuanto menos, rudimentaria:

> "Se lleva con mucha rapidez a un hombre, y a muy buen precio, a Málaga, a Alicante, a Cartagena, a Tarragona, e incluso a Barcelona [...] si hubiera estado de buen humor, habría hecho un recorrido por los reinos de Murcia y de Granada, cuya belleza material supera a la de todas las provincias que tenemos en Italia. ¡Pobres españoles! La belleza de su país, la fertilidad y la riqueza son la causa de su pereza, y las minas del Perú y del Potosí son la de su pobreza, de su orgullo y de todos sus prejuicios [...] España tendría la necesidad de ser conquistada, cambiada de arriba abajo y casi destruida; renacería apta para ser la morada de los dichosos"[57].

[53] *Ibídem.*, pp. 21-22.
[54] HUMBOLDT, W.: *Diario de viaje... op. cit.,* p. 161.
[55] *Ibídem.*, p. 176.
[56] PONZ, A.: *Viage fuera de España...*, *op. cit,* p. XXI.
[57] CASANOVA, G.: *Memorias... op. cit.,* p. 217.

Llegados a este punto, las memorias de viaje se convirtieron en una herramienta dotada de un valor específico para confrontar objeto y lugar, para juzgar la relación subjetiva, intrapersonal e incomunicable que muchos forasteros entablaban con los territorios desconocidos que visitaban: "El hombre se da bien á conocer por sus escritos: estos manifiestan sus buenas, ó malas qualidades, su veracidad, imparcialidad, atención y respeto con los demás hombres"[58]. En ocasiones, se añadían *vedute* (vistas panorámicas)[59] a las narraciones, lo que ayudaba a garantizar la autenticidad de los relatos y las descripciones realizadas por los viajeros. Pero asimismo, los paisajes pintados se nutrían también de las narraciones contenidas en las memorias de viaje, ya que éstas aportaban información adicional sobre determinados acontecimientos o episodios y ayudaban a captar el instante de la escena, a "fotografiar" la secuencia contemplada… En definitiva, contribuían a configurar un amplio repertorio de imágenes mentales por parte del lector, que le permitía conjugar lo que observaba a través de la pintura y lo que "veía" mediante la lectura de los relatos de viajeros que sí habían visitado aquellos lugares.

Podríamos afirmar con respecto a las *vedutte,* que se trata de un tipo de representación artística que va mucho más allá de ser meras pinturas o grabados con contenido paisajístico o costumbrista. Además de ser un instrumento magnífico para apreciar la orografía y la vegetación de los territorios [**Fig. 2, 3 y 4**], así como los efectos meteorológicos propios de cada lugar, con los que se creaban atmósferas especialmente sugestivas [**Fig. 1**], estas vistas panorámicas constituían una valiosa herramienta para retratar un instante preciso, extraído de una concatenación de acontecimientos desarrollados en ámbitos cotidianos. No obstante, sostenemos que dichas narraciones plásticas debieron complementarse con aquellas contenidas en las memorias de viaje, lo que posibilitó la "congelación" en la retina del pintor, de algunas secuencias concretas bastante difíciles de reproducir, como por ejemplo, los movimientos, actitudes y posturas de jóvenes bañándose en un río [**Fig. 5**]. La autenticidad que se evidencia en este tipo de manifestación artística parece ser el hilo conductor que representa las distintas escenas habituales de la vida diaria: personajes comiendo, bebiendo, bailando o realizando faenas domésticas [**Figs. 8 y 9**] e inclusive jugando a las cartas en un rato de descanso, como es el caso de las figuras que aparecen en la parte inferior izquierda de la composición, bajo la sombra del Coliseo [**Fig. 1**]. Por otra parte, tenemos constancia de la usanza de los carruajes a través de la representación simultánea de carretas y carrozas, en la parte central de la misma composición [**Fig. 1**]. No cabe duda que

[58] PONZ, A.: *Viage fuera de España…, op. cit,* p. XX.
[59] Véanse las ilustraciones de este trabajo: Figs. 1, 2 y 3.

gracias a este tipo de guiños podemos advertir la convivencia entre clases sociales que se incluyen en este tipo de descripciones gráficas; el quehacer de los vendedores ambulantes en una feria [**Fig. 6**] o incluso la presencia de mendigos en la vía pública [**Fig**. 7], lo que muestra una imagen más fidedigna de la realidad de las urbes. Asimismo, estas composiciones ofrecían la posibilidad de visualizar los accesos a las ciudades a través de los caminos y puertas de las murallas [**Figs. 11, 12 y 13**]; distinguir las tipologías arquitectónicas de diferentes zonas de la ciudad [**Figs. 1 y 10**]; advertir el aprovechamiento de los monumentos como viviendas (como en el caso del templo de Antonino y Faustina) [**Fig. 1**], así como apreciar la disposición de cementerios en lo que parece ser un enclave monacal, donde arquitectura y paisaje natural armonizan en un entorno bucólico [**Fig. 4**].



Fig. 13. Pieter van de Berge: "Granada", *Theatrum hispaniae exhibens regni urbes, villas ac viridaria magis illustria*, Amsterdam, Ed. ieter Vanden Berge, 1700.

En el curso del siglo XVIII las dos formas de mirar el paisaje (pictórica y literaria) a través de las experiencias vividas por el viajero, caminan paralelas y se influencian recíprocamente. Paulatinamente, se van procesando una serie de signos y metáforas que necesitan de una traducción adecuada: el encuentro de la mirada física con la imagen mental. "Saber ver" significaba fundamentalmente, conocer; saber insertar la pura percepción de los lugares visitados en un sistema articulado de pensamientos que el lenguaje, escrito o visual, se encargaba de transmitir[60]. Rousseau ya había planteado en la segunda mitad del siglo XVIII el tema de "saber ver" como un punto de encuentro entre el ámbito estético, el gnoseológico y el moral[61]. La educación de la vista o dicho de otro modo, aprender a mirar, se impuso como un requisito que legitimaba la misma empresa del viaje y constituía una de sus principales motivaciones, posibilitando asimismo, la construcción de una estructura mental de lo que sería la concepción inicial del paisaje urbano.

[60] VITTA, M.: *op. cit.*, p. 205.

[61] ROUSSEAU, J. J.: *Le passeggiate del sognatore solitario*, 1782. Cfr. *L´arte del paesaggio… op. cit.,* p. 15.

Rafaelle Milani afirma que el viajero pintoresco estaba dotado de una forma de mirar particular; poseía una lente denominada *Espejo de Claude,* que funcionaba como un espejo cóncavo. Se trataba de una especie de diorama, en el cual se sucedían una serie de imágenes a modo de representaciones teatrales con efectos de sorpresa[62], donde el paisaje urbano se convertía en todo un espectáculo de fruición accesible a través de la vista:

> "Viaggiando non c´è piacere più grande che quando una scena di pura grandezza irrompe all´improvviso allo sguardo, accompagnata da qualche circostanza atmosferica particolare in armonia con lo spettacolo raddoppiandone così il valore"[63].

Epílogo.

Durante la Edad Moderna, el deseo de conocer lo desconocido, de posibilitar el acercamiento a lo lejano, de descubrir lo oculto… constituyó un estímulo para iniciar un tipo de viaje diferente por diversos enclaves del Mediterráneo, entre ellos España. El itinerario pintoresco, concebido para aprehender nuevas identidades culturales, no sólo artísticas, que hasta entonces habían sido ignoradas o mal conocidas, se convirtió para los viajeros del Siglo de las Luces en una experiencia semiológica útil para el intercambio cultural y les permitió rescatar parte de los significados de las ciudades de destino. A partir de este momento, cualquier elemento del paisaje, concreto o abstracto, mutable o permanente, con connotaciones positivas o negativas, fue considerado por el viajero pintoresco digno de atención y reconocimiento, y todos los elementos de la naturaleza -intervenida por la mano del hombre o no- dignos de ser explorados. No obstante, algunos aspectos resultaban demasiado complejos y necesitaban de un aprendizaje específico, haciéndose necesaria una intencionada selección de imágenes fundamentada en el conocimiento precedente y pasada por el tamiz de la memoria. De este modo, el viajero pintoresco logró elaborar una construcción episódica y narrativa del paisaje urbano que conectaba la realidad del presente con la representación del pasado vivido. En definitiva, comenzó a establecer una inicial y particular semiología del paisaje urbano.

[62] MILANI, R.: *Il pittoresco… op. cit.*, p. 15.
[63] Ensayo de William Gilpin. Cfr. JAKOB, M.: *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 92.


creative
commons


Real Academia de Bellas
Artes de San Telmo


Unicaja
Fundación
Fundación UNICAJA


UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA
Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga


MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN


MINISTERIO
DE EDUCACIÓN